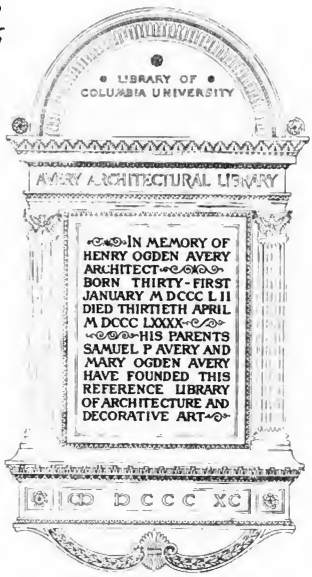
GOTTFRIED SEMPER: EIN BILD SEINES LEBENS UND WIRKENS MIT BENUTZUNG DER...

Hans Semper

Digitized by Google

AA
603
Se5



Digitized by Google

GOTTFRIED SEMPER.

EIN BILD SEINES LEBENS UND WIRKENS

MIT BENUTZUNG DER FAMILIENPAPIERE

VON

HANS SEMPER

PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE IN INNSBRUCK.

BERLIN

VERLAG VON S. CALVARY & CO.

MDCCCLXXX.

Digitized by Google

Fiske in Avery
AA
603
Se5

Digitized by Google

A.S.K. Hamburg
A

Gottfried Semper wurde am 29. November 1803 zu Hamburg als der zweitjüngste Sohn eines Wollen-Fabrikanten geboren und in der evangelisch-reformirten Kirche zu Altona getauft. Er erhielt eine sorgfältige Erziehung und insbesondere übte der willensstarke Charakter seiner Mutter einen grossen Einfluss auf seine Entwickelung aus. — Trotz der strengen Zucht, unter der er heranwuchs, verkündigten doch schon mehrere Vorfälle seiner Kindheit, mit welcher unerschrockenen Energie er dereinst seinen Ueberzeugungen und seinem Streben Ausdruck und Geltung verschaffen würde. Er machte die Gymnasialstudien, die er glänzend absolvirte, am Johanneum seiner Vaterstadt und legte dort den Grund zu seiner Liebe zum Alterthum, sowie zu seiner umfassenden Kenntniss der griechischen und römischen Literatur.

Wie lebendig er schon in dieser Zeit den Geist der alten Schriftsteller in sich aufnahm, wie er aber trotz dieser Vorliebe für das klassische Alterthum dennoch von den Qualen nicht verschont blieb, die so mancher Jüngling empfindet, an den die Wahl des Lebensberufes herantritt, das zeigt eine Stelle aus einem Briefe, den er viele Jahre nachher an Regierungsrath Hagenbuch in Zürich schrieb, um einen Spruch des Seneca zu rechtfertigen, den er an den Sgrafittomalereien des Polytechnicums neben den weiblichen Personificationen der Scientiae und Artes hatte anbringen lassen. Der Spruch lautet: »Non fuerat nasci, nisi ad has.« »In meinem achtzehnten Jahre«, äussert er sich da, »kurz vor der Zeit meines Abgangs zur Universität, war ich mit mir selbst im grössten Zwiespalt und Zerwürfniss, nicht wissend, welche Lebensrichtung zu nehmen, und von allen Zweifeln und Vorwürfen gehetzt, die das Bewusstsein einer nicht vorwurfsfreien Gegenwart in mir erweckte. Damals besuchte ich das Gymnasium am Johanneum zu Hamburg, in dessen Auditorium unter anderen Bildern das Bild des Königs Alphons X. (des Weisen) mit dem bewussten Motto hing. Wie oft betrachtete ich diesen ernsten Kopf und diese Sentenz aus dem Seneca unter ihm. Stets waren sie ein Mittel der

Digitized by Google

Beruhigung und des Selbst-Wiederfindens. So übten sie einen heilsamen Einfluss auf mein ganzes Leben; ich glaube wirklich, es ihnen zu verdanken, dass mein Leben für mich und andere nicht ganz vergeblich war.«

Seneca war, vielleicht in Folge dieses Spruches, ein Lieblingsschriftsteller Semper's, den er durch und durch gelesen hat und dessen von ihm angestrichene Stellen Grundsätze aussprechen, die in der That ihm zu Fleisch und Blut geworden sind.

Das Schwanken Semper's in Betreff seiner Berufswahl war erklärlich bei einer gleich lebhaften Begeisterung für klassische Sprachen und mathematische Studien, wie sie ihn beseelte; wozu noch kam, dass er auf Wunsch seines Vaters Jurist werden sollte, während im Grunde seiner Seele der Drang des Künstlers sich schon zu regen begann. Doch gelang es ihm durchzusetzen, dass er sich am 17. October 1823 als Student der Mathematik an der Universität Göttingen einschreiben durfte. Dort zogen ihn gleich mächtig die Vorträge der geistvollen Mathematiker Gauss und Thibaut wie die Vorlesungen eines Heeren und eines Otfried Müller an, alles Männer, denen er mächtige Anregungen verdankte und deren er sein ganzes Leben hindurch mit dankbarer Hochachtung gedachte. Die beiden letzteren waren es, welche die Begeisterung für antike Kunst in ihm erweckten und damit ihm seine eigentliche Berufsbahn finden halfen. Ueber Otfried Müller spricht er sich einmal wie folgt aus: »Müller's Handbuch der Archäologie der Kunst zeichnet sich vor allen anderen Handbüchern der Kunst aus, indem dieser Schriftsteller mit aller Schärfe der Philosophie und Gelehrsamkeit des Archäologen richtigen Sinn für Kunst und eigene Kunstfähigkeit verbindet.«

Zunächst aber behielt die mathematische Richtung in Semper noch die Oberhand und verband sich — wohl in Folge der kriegerischen Eindrücke der Kindheit — mit militär-wissenschaftlichen Studien, weshalb er im Jahre 1825 hoffte, als Artillerie-Offizier in preussische oder niederländische Dienste zu treten, ein Vorhaben, das jedoch nicht Verwirklichung fand. — Dagegen wandte sich Semper jetzt, mit Einwilligung der Eltern, dem Studium der Architectur zu, das er zunächst in München, sodann noch drei Jahre in Paris verfolgte. — Auf mannichfaltigen Umwegen und durch Zufall, sozusagen, war erst jetzt Semper in diejenige Bahn gerathen, in der er seinen eigentlichen Lebensberuf fand, wiewohl er auch in anderer Richtung vermöge seiner seltenen, allseitigen Begabung sich gewiss ausgezeichnet haben würde.

In München machte sich Semper zwar, als Schüler Gärtner's, mit den Baustylen des Mittelalters vertraut, ja unternahm selbst die Publication gothischer Bauwerke, zu welchem Ende er sich nach Regensburg zur Aufnahme des dortigen Doms begab. Er suchte hiermit einen Beitrag zur Ausfüllung einer Lücke zu liefern, die damals noch in Bezug auf das

Digitized by Google

Studium und die Bekanntheit gothischer Baukunst herrschte, einer Lücke, die späterhin mehr als ihm lieb war ausgefüllt wurde. — Aber weder befriedigte ihn auf die Dauer die schwankende und ausdruckslose Bauweise der romantischen Schule Gärtner's selbst, noch die kalte und unverdaute Klassicität eines Klenze, noch endlich der Eklekticismus, dem beide nebenbei huldigten und der das eigentliche Gepräge der Architectur jener Zeit überhaupt und Münchens insbesondere bildete. In scharfen Worten geisselte er später in der Vorrede zu seiner ersten Broschüre (Bemerkungen über vielfarbige Architectur und Sculptur bei den Alten. Altona 1834)*) die Zerfahrenheit des Münchener Bauwesens, und doch hatte dieses seine ärgsten Blüthen, den Maximiliansstil, noch nicht gezeitigt. — Ein Glück war es daher für Semper's Entwickelung, dass ihn Streitigkeiten, in die er sich in Regensburg verwickelte, veranlassten, nach Paris überzusiedeln und dort seine Studien fortzusetzen.

In Paris, wo sich die allgemeine Gährung der Kunstzustände jener Zeit zu einem Kampfe zwischen Romantikern und Classikern zugespitzt hatte, nahm er entschieden Stellung zu den letzteren, indem er sich auf's Engste an seinen verehrten Lehrer Gau sowie an Hittorf anschloss. Dabei vernachlässigte er jedoch keineswegs das Studium der anderen architectonischen Stile, indem sich mehr und mehr in ihm die Anschauung von der Zusammengehörigkeit, von der organischen und nothwendigen Entwickelung der einzelnen Stile auf Grundlage weniger allen gemeinsamer Urformen aufthat, die durch unendliche Combinationen, durch Ausbildung und Hervorhebung, oder andererseits durch Verkümmerung bald des einen, bald des anderen Motives jene Mannigfaltigkeit des Ausdruckes bewirkt hatten, wie sie der Mannigfaltigkeit der verschiedenen Culturphasen, aus denen die verschiedenen Stile hervorgegangen, entsprach. — Für diesen organischen Zusammenhang der Architecturgeschichte aller Zeiten fand er ein schlagendes Analogon in der Entwickelungsgeschichte der Thierwelt, wie sie durch Baron Cuvier's Sammlungen im Jardin des Plantes so überzeugend dargethan war. — In einem Vortrage, den er später im Marlboroughhouse zu London hielt, spricht er sich über diese Pariser Eindrücke folgendermassen aus:

»When I was a student at Paris I went often to the Jardin des Plantes, and I was always attracted, as it were by a magic force, from the sunny garden into those rooms where the fossil remains of the primaeval world stand in long series ranged together with the sceletrons and

*) [So lautet der Titel auf dem Umschlag der Brochüre auf dem inneren Titelblatt dagegen: »Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten«.]

Anm. d. Red.

Digitized by Google

shells of the present creation. In this magnificent collection, the work of Baron Cuvier, we perceive the types for all the most implicated forms of the animal empire, we see progressing nature, with all its variety and immense richness most sparing and oeconomical in its fundamental forms and motives; we see the same sceletron repeating itself continually, but with innumerable varieties, modified by gradual developments of the individuals and by the conditions of existence which they had to fulfil. Here we see some parts left out, some other parts only indicated, which are exceedingly developped on other individuals. . . . A method, analogous to that which Baron Cuvier followed, applied to art, and especially to architecture would at least contribute towards getting a clear insight over its whole province and perhaps also it would form the base of a doctrine of style and of a sort of topic or method, how to invent . . . .« — Von dieser Gedankenreihe zu der von Darwin ausgesprochenen ist nur ein Schritt, den in der That Semper auch schon gethan hatte, ehe Darwin sein epochemachendes Werk publicirte. — Uebrigens hat Semper schon im Seneca einen Ausspruch gefunden, der Darwin's Grundidee anticipirt. In der 90. Epistel sagt Seneca: »Naturae est enim, potioribus deteriora submittere. Mutis quidem gregibus aut maxima corpora praesunt, aut vehementissima.« — Welche Stelle Semper mit der Randglosse versah: »Darwin's Grundlehre.« Aber nicht nur der Zusammenhang der verschiedenen Architectur-Epochen untereinander, sondern die Zusammengehörigkeit aller bildenden Künste überhaupt wurde ihm mehr und mehr klar; wesentlich wurde diese Ueberzeugung in ihm gefördert durch die Frage der Bemalung der antiken Bauwerke und Sculpturen, welche schon im Jahre 1820 durch Donaldson angeregt, sodann besonders lebhaft durch Hittorf verfochten wurde. In diesem Sinne äusserte er sich einige Jahre später folgendermassen: »In der That ist der abstracte Begriff der rein architectonischen Funktionen nur auf rein mathematische Formen anwendbar, denn sobald die Ausübung desselben an Formen geschah, die der belebten Natur entlehnt sind, was doch bei jugendlichen Völkern sogleich eintreten musste, hörte die Architectur auf als besondere Kunst allein zu schalten, sondern war wieder weiter nichts als Anordnung von Plastik und Malerei. — So darf man also annehmen, dass erst mit dem Verfall der Künste auch die Architectur als abgesonderter Zweig derselben sich ablöste und dass selbst in diesem Zustande der Trennung ein Architect kaum gedenkbar ist, der nicht zugleich auch wenigstens Kenner und Beurtheiler der übrigen Künste ist und selbst in ihnen einige Erfahrung hat.« Diesem Principe gemäss erwarb sich Semper neben seinen gründlichen architectonischen und archäologischen Studien auch eine tüchtige Technik in der Aquarell- und Oelmalerei, die er in vielen geistreichen Reiseskizzen später bekundete, und oft bedauerte er es, wenn auch vielleicht nur in momentaner Stimmung, sich nicht ganz der Malerei gewidmet zu haben. — Die Architectur

Digitized by Google

war die Kunst, deren ernster, monumentaler Zauber seinen männlichen Geist für immer gefesselt hielt.

Es kam die Juli-Revolution im Jahre 1830, mit der er lebhaft sympathisirte, indem er seiner ganzen Anschauungsweise über den engen Zusammenhang zwischen Kunst und allgemeiner Cultur gemäss, den Hass, den er den verrotteten Zuständen auf dem Gebiete der Kunst entgegenbrachte, nothwendig auch auf die unerquicklichen Zustände des Staates und der Gesellschaft von damals übertragen musste.

Bald nachher beschloss er seine Studien in Paris und trat seine Wanderjahre auf classischem Boden an, welche seiner gründlichen theoretischen Ausbildung reichliche Gelegenheit zu praktischer Läuterung gewährten. — Ueber Süd-Frankreich, dessen antiken Monumenten er ein eingehendes Studium widmete, führte ihn sein Weg zunächst nach Genua, dessen in prachtvoller Disposition und malerischer Benutzung des Terrains so unvergleichliche Palastanlagen einen tiefen und bleibenden Eindruck auf ihn machten und auf die Bildung seines eigenen Baustils mächtig einwirkten. — Hier mag er zuerst die Ueberzeugung gewonnen haben, dass unser Zeitalter vermöge seiner ganzen Cultur und Bedürfnisse eigentlich nur eine Fortsetzung des Renaissance-Zeitalters sei, und dass es daher dem modernen Architecten vor allem obliege, die Tendenzen der Renaissance-Architectur, die sich noch lange nicht ausgelebt, wieder aufzunehmen und entsprechend unserer vollkommeneren Kenntniss des Alterthums, das ja auch die Führerin der Renaissance war, sowie mit Rücksichtnahme auf die neuen, ausschliesslich modernen Baubedürfnisse, weiter fortzubilden. — Nie versäumte Semper, auch in späteren Jahren, so oft ihn der Weg nach Italien führte, sein geliebtes Genua wieder aufzusuchen, dem er so manche Anregung verdankte; noch als Siebziger fand ihn einst ein ehemaliger Schüler einsam in einem Palaste sitzen und Skizzen aufnehmen. — Nur ein Zufall ist es, dass er seine Lebenstage nicht in Genua beschlossen hat, wo er anfangs schon bestimmt gedachte, den Winter 1878/1879 zuzubringen.

Die Eindrücke Genua's fanden harmonische Ergänzung in Verona vor den Bauten des Sammicheli, der ebenfalls sein erklärter Liebling ward und dem er noch im Frühling 1878 seine Besuche abstattete. Der ernste, stolze, monumentale Charakter der Bauten dieses Meisters, welche sich in wahrhafter Blutsverwandtschaft den mächtigen Römerbauten zur Seite stellen, tritt auch in Semper's Bauten, zumal seiner späteren Epoche, allerdings gepaart mit feinerem Verständniss der Formen und mit hellenischer Grazie auf. Auch die Bibliothek des Sansovino in Venedig, die er zunächst besuchte, trug dazu bei, seinen künstlerischen Standpunkt zu befestigen. — Immer reicher öffnete sich ihm jedoch die Fundgrube neuer Studien, je mehr er nach Süden vordrang. — In Florenz machte er sich durch Anschauung vertraut mit den bahnbrechenden Bauten des ihm in vielen Hinsichten so geistesverwandten Brunellesco, sowie er über die ganze toscani-

Digitized by Google

sche Kunstentwickelung, insbesondere auch in gewerblicher Hinsicht, mit eingehender Liebe sich umfassende Kenntnisse erwarb. — Hier war es wohl auch, wo er mit seinen Landsleuten Rumohr und Gaye zusammentraf, welche der italienischen Kunstgeschichte einen neuen Anstoss gaben, und von denen er besonders den ersteren als Forscher ganz besonders hochschätzte und geradezu als Begründer einer neuen Kunstlehre ansah. — In seiner Antrittsvorlesung zu Dresden im Jahre 1834 äussert sich Semper über ihn folgendermassen: »Erst seitdem Herr von Rumohr mit seinen italienischen Forschungen an's Licht trat, scheinen die bisher noch vielfach verwirrt gewesenen und oft übertriebenen, oft mangelhaften oder gar falschen Kunstbegriffe auf dauernde Weise fixirt worden zu sein.« — Seine alte Begeisterung für antike Architectur und die damit zusammenhängenden archäologischen Forschungen trat jedoch wieder in den Vordergrund, als er Rom, Sicilien und Griechenland, die wichtigsten Stätten classischer Architectur, nach einander besuchte. — In Rom, wo er nebenbei die Meisterwerke der Renaissance keineswegs vernachlässigte, begann er jene mühsamen und aufopferungsvollen Untersuchungen der antiken Monumente, jene genauen Vermessungen derselben, die so gewichtige Resultate für die Archäologie der antiken Architectur zur Folge hatten. — Die Frage der Polychromie der Alten war es, neben der Erforschung der Gesetze und der Entwickelung ihrer Ordnungen, die seine Untersuchungen hauptsächlich leitete. In Rom liess er sich zu diesem Zwecke an der Trajanssäule emporwinden, um vom Capitäl Farbenreste abzukratzen, die er nachher von seinem Bruder, Wilhelm Semper, chemisch untersuchen liess. (Siehe: Brief an den Secretär des archäologischen Instituts D. Kellermann, Bulletino dell' instituto di correspondenza archeologica, anno 1833, S. 92.) — In Athen brachte er mit seinem Freunde, dem französischen Architecten Goury, zwei volle Monate am Thesenstempel zu, »der gewiss nicht vorher noch nachher genauer und unter günstigeren Verhältnissen untersucht wurde, indem damals Niemand unser Thun beaufsichtigte«. — In einem Briefentwurf von 1855 äussert sich Semper über diese Bemühungen wie folgt: »Denke ich an jene Zeit zurück, an die Anstrengungen, Gefahren und Hindernisse, denen ich trotzte um nichts ununtersucht zu lassen und mir von dem einstigen Zusammenhange dieser Ruinen in ihrer Totalität, sowie von ihren kleinsten Einzelheiten möglichst genau Rechenschaft abzulegen; durchmustere ich das, was mir noch von meinen Zeichnungen und Skizzen aus jener Zeit übrig geblieben ist, so ist mir meine damalige Ausdauer jetzt ein unerklärliches Räthsel. Ich band alte zerbrechliche Leitern mit Stricken zusammen, oder liess mich an Seilen hinab und blieb stundenlang in der Schwebe zwischen Himmel und Erde, um genau jegliche Stelle zu prüfen; ich grub eigenhändig mit dem Beistande eines Burschen den Boden auf und durchbrach Gewölbe, um zu den verschütteten und verbauten Gebäudetheilen zu gelangen, ich trotzte jeder Consigne und jedem Verbote und wusste mir überall verstohlenen Eingang zu

Digitized by Google

verschaffen, wo er mir nicht offen gestattet war.« — Aehnliche Studien verfolgte Semper in Sicilien, wo er ausserdem der normannischen Architectur ein sorgfältiges Augenmerk schenkte, wie eine prächtige Aquarell-Aufnahme des Inneren des Domes von Monreale in seinem Nachlass beweist. — Auch in Pompeji fand sein farbendurstiger Blick reiche Nahrung, auch hier entstanden mehrere Zierden von Architectur-Aquarellen. — Neben den Studien über Polychromie und Säulen-Ordnungen wären es insbesondere die antiken Theater, denen er, in Sicilien wie in Attica, seine Aufmerksamkeit schenkte, gleichsam in der Vorahnung der reichen Thätigkeit, die ihm in Bezug auf Theaterbau noch vorbehalten war. — Aber auch die Incunabeln der frühesten Epochen antiker Kunst regten seine künstlerisch-archäologische Phantasie mächtig an; die Gräberstätten der Etrusker, insbesondere Corneto, fesselten ihn längere Zeit. — Bei diesen umfassenden Studien und Ansammlungen von Materialien, die ihm sein ganzes Leben hindurch Stoff zur Verarbeitung boten, ging Semper, obwohl von gewissen Gesichtspunkten angeregt, dennoch ohne voreingenommene Meinungen und Absichten zu Werke. »Während der vielbewegten Wanderjahre«, erklärte er in seiner Antrittsvorlesung zu Dresden, »hatte ich wohl Stoff und Gelegenheit genug, manches mir neu erscheinende Element der Kunstgeschichte aufzufassen . . allein bei der Fülle der Gegenstände, die mich umdrängten, musste natürlich die kurze Reisezeit meist ganz durch praktische Studien, die dem reisenden Künstler doch immer Hauptaugenmerk bleiben müssen, in Anspruch genommen worden, so dass an kein gelehrtes Studium und folgerechtes Verfolgen der Kunstgeschichte zu denken war. Ebensowenig konnte ich mich auf das verlassen, was aus früherer Schulbildung in meinem Gedächtniss zurückgeblieben war, weil ich mich leider zumeist genöthigt sah, das Gelernte nur recht geflissentlich wieder zu verlernen, indem es so wenig mit der späteren eigenen Anschauung in Einklang zu bringen war.« — Der Standpunkt, der ihn trotz einzelner specieller Interessen bei seinen Reisestudien endgültig leitete und veranlasste, dass er nichts Schönes und Neues, was ihm begegnete, als ihm Fremdartiges ignorirte, war eben jenes Gefühl des Zusammenhangs aller Künste und insbesondere der verschiedenen Architecturstile untereinander, das ihn schon bei seiner Abreise nach dem Süden beseelt hatte, und das er bei seiner Rückkehr in sich befestigt hatte und in folgenden Worten aussprach: »Die Geschichte der Kunst muss erlernt werden, weniger um dieser gelehrten Richtung zu gehorchen, obgleich auch diese hier zu berücksichtigen ist, da es nun einmal mit den Wölfen geheult werden muss, als vielmehr hauptsächlich deshalb, weil die Baukunst ihre Vorbilder nicht in den Erscheinungen und Gestalten der Natur fertig vorfindet, wie dies mehr oder weniger bei den übrigen bildenden Künsten der Fall ist. Die Schöpfungen ihrer Formenwelt gehen hervor aus unbestimmten, aber nichtsdestoweniger sicheren und festen Gesetzen (die mit den Grundgesetzen

Digitized by Google

der Natur übereinzukommen scheinen), nach denen sie alle räumlichen Bedürfnisse der menschlichen Verhältnisse ordnet und auf eine das Kunstgefühl erweckende Weise zusammenfügt. — Obwohl wir von dem Dasein dieser Gesetze überzeugt sind, so können wir sie dennoch nicht mathematisch a priori bestimmen und also auch nicht wissenschaftlich beibringen (wie etwa die Gesetze der Musik), wir müssen also das einzige Criterium ihres Vorhandenseins, das Gefühl für ihre Vorzüglichkeit, zu üben suchen, indem wir nur durch dieses Gefühl zu der richtigen Ausübung dieser so nothwendigen Gesetze der schönen Baukunst gelangen. Wer wird aber läugnen, dass das eifrige und gründliche Studium und Vergleichen vorhandener Monumente, wo nicht das einzige, doch das erste und hauptsächlichste Mittel ist, um bei einiger Uebung unseres architectonischen Sinnes nicht entweder im Leeren sich zu verlieren und ganz irre zu gehen, oder mit einseitiger Strenge blos abstracten und beschränkenden Gesetzen der Architectur zu gehorchen. — Es scheint daher, dass das Studium und die Vergleichung der Monumente aller Zeiten dem Architecten nothwendig sei und recht eigentlich zum Wesen seiner Ausbildung gehöre.«

Reichbeladen mit Studien und voller Ideen für das Leben kam Semper von seinen Reisen zurück, und musste nun denken, sich eine Position zu schaffen. — Er beschloss zunächst sein Glück in seiner Vaterstadt zu versuchen und durch Publicationen sich bekannt zu machen. Auf dem Wege nach seiner Heimath stattete er Schinkel seinen Besuch ab und wies ihm seine Zeichnungen und Aufnahmen vor, indem er ihn insbesondere für eine geplante Publication zu interessiren suchte, welche den Nachweis für die polychrome Ausschmückung der Architectur sowohl bei den Alten, als auch bei den Erben der antiken Traditionen, dem Mittelalter und der Frührenaissance, nachweisen sollte. Schinkel schenkte seine volle Theilnahme nicht blos dem Vorhaben, sondern auch der Persönlichkeit des jungen strebsamen Architecten, in dem er, frei von der Missgunst kleiner Seelen, seinen würdigsten Nachfolger ahnte und begrüsste. — Durch Schinkel's Anerkennung gehoben, der auch selbst sich dem polychromen Systeme wenigstens theoretisch schon zugewandt hatte, begab sich Semper nach Altona, um dort seine Publication zu ordnen und anzukündigen, und sich zugleich nach einer praktischen Thätigkeit umzuschauen. — Die Ankündigung seiner Publication geschah durch eine Broschüre: »Bemerkungen über vielfarbige Architectur und Sculptur bei den Alten«, welche mit ebensoviel Frische als für das Alter des Verfassers merkwürdiger Reife verfasst ist. Anfangs war dieselbe viel polemischer gehalten, wurde aber, auf den Rath von älteren Freunden des Verfassers, besonders von J. W. Ullrich, im Tone etwas gemildert, hauptsächlich wurden die Angriffe gegen einzelne Persönlichkeiten daraus ausgemerzt, da für einen jungen Mann der Kampf mit Autoritäten immer gefährlich ist. Dennoch stach er mit dieser Broschüre in ein wahres Wespennest der Discussionen hinein, und zog sich zumal die Befeh-

Digitized by Google

dung des damals gleichfalls seinen Namen mehr und mehr begründenden Kugler zu, der in einer 1835 erschienenen Schrift: »Ueber die Polychromie der griechischen Architectur nnd Sculptur und ihre Grenzen«, Semper's totaler Polychromie entgegentrat und eine nur partielle verfocht, derzufolge nach Semper's Ansdrnck ein solcher oben mit schweren Farben bedeckter, unten weiss gelassener Tempel einem geschorenen Pudel, oder einer Schönen zu vergleichen wäre, die blos die obere Hälfte ihres Körpers verhüllt. — Wenn Kugler ihn also auch in seinen Ueberzeugungen nicht irre machte, so erweckte er doch Zweifel in ihm in Bezug auf den Erfolg seiner beabsichtigten Publication, die er deshalb unterliess. — Nnr die erste Lieferung (er gedachte in drei Liefernngen die Polychromie der dorischen, ionischen, sowie der mittelalterlichen und Renaissance-Architectur zu illustriren), die schon für die Publication vorbereitet war, gelangte als Geschenk des Antors an einige wenige Freunde. — Noch während Semper diese literarisch-artistischen Unternehmungen im Dienste der Polychromie verfolgte, fand er in seiner Vaterstadt zugleich Gelegenheit, seine erworbenen Kenntnisse als praktischer Architect zum ersten Male zu bethätigen. Und zwar geschah dies mit der wohldurchdachten Anlage des Donner'schen Mnseums in Altona. — Hören wir, wie er selbst sich darüber ausspricht: »Mein erster Auftrag, gleich nach meiner Rückkehr von Rom, war im Jahre 1834 der Bau eines Privatmuseums für moderne Marmorsculpturen, das ich für den Kaufmann C. H. Donner in Altona ausführte. Dasselbe besteht in einem quadratischen Raume von circa 30 Fuss Durchmesser, der mit einer achteckigen Laterne bedeckt ist. Acht quadratische Fenster in den acht verticalen Seitenflächen der Laterne werfen ein hohes Seitenlicht auf die Statuen und Reliefs, die theils an den Wänden, theils in der Mitte des Raumes befestigt und aufgestellt sind. Das Licht lässt sich durch Vorhänge beliebig reguliren nnd verändern. Die Elasticität dieser Beleuchtung durch ein ringsum einfallendes oberes Seitenlicht wurde mir oft von grossen Kennern, z. B. von Thorwaldsen und Bissen, deren Meisterwerke dort aufgestellt sind, als höchst gelungen gerühmt.« — Für seine Mutter entwarf er das Haus Ecke der Prinzen- und Kirchen-Strasse in Altona, welches durch den Architekten Winkler nach seinen Zeichnungen ausgeführt wurde.

Doch waren Hamburg und Altona mit ihrem nüchternen merkantilen Geist nicht der Boden, wo eine so kräftig aufstrebende, zu grossen Werken vollkommen vorbereitete und durchgebildete Künstlerbegabung auf die Dauer hätte gedeihen können. — Das Glück meinte es noch gut mit Semper's Verdienst; Schinkel bewies seine neidlose Grösse zum zweiten Male, als er, an Stelle des verstorbenen Thürmer, einen Ruf nach Dresden als Director der dortigen Bauakademie erhaltend, die Berufung ausschlug und statt seiner den jungen Freund empfahl. — Schinkel's Autorität konnte des Erfolges nicht ermangeln, Semper ward in eine Stellung berufen, die ihm plötzlich eine glänzende Laufbahn als Lehrer wie als

Digitized by Google

ausübender Künstler eröffnete. Bald darauf verheirathete er sich auch mit Bertha Thimmig, der Tochter eines königlich sächsischen Majors a. D.

Die harmonische Vereinigung von Wissen und Können, die ihm während der ganzen Zeit seiner Ausbildung als zu erstrebendes Ideal eines Architekten vorgeschwebt, und die er in der That in seltenem Grade in sich verwirklicht hatte, sie machte sich jetzt auch sofort reformatorisch in seiner neuen Thätigkeit als Lehrer geltend. Entgegen der schematisch-theoretischen Richtung seiner Zeit, die das begriffliche Denken auf Kosten der Anschauung vorwiegend ausbildete, war er an der Dresdener Akademie vor allem darauf bedacht, eine gründliche praktische Schulung der Anschauung, des Geschmackes, und der technischen Fertigkeiten seiner Schüler zu ermöglichen, diese praktische Richtung aber zugleich zu durchgeistigen durch eine enge Beziehung zu gleichzeitigen kunstwissenschaftlichen Vorträgen.

Er selbst spricht sich über sein Eingreifen in die Lehrmethode an der königl. sächsischen Bauakademie in folgender Weise aus: »Nach der alten Einrichtung der Akademie zu Dresden war die Bauschule in zwei Classen getheilt, so dass die Anfänger von den Vorgerückteren getrennt waren. Auch wurden die Lehrgegenstände getrennt, so dass zu gewissen Stunden Constructionszeichnen, zu anderen Ornamentzeichnen, zu anderen wieder Compositionsunterricht war. Der Unterricht dauerte nur von zehn bis zwölf und von zwei bis vier täglich. Während dieser Zeit mussten die Lehrer stets gegenwärtig sein. Die Stunden waren ausserdem noch häufig unterbrochen durch Vorträge.

Auf meinen Vorschlag wurde der Classenunterschied aufgehoben, damit der Geübtere dem Ungeübteren durch Beispiel, Rath und That nütze und vice versa. Dadurch, dass bei Concurrenzarbeiten und anderen Arbeiten der Anfänger dem Vorgerückteren beistand, wurde jener auf die möglichst praktische und schnelle Weise in die Kunst des Planzeichnens und die Uebung des Mechanischen der architektonischen Zeichnenkunst eingeweiht. Zugleich wurde das Atelier für den ganzen Tag geöffnet, vom Morgens acht Uhr bis zum Dunkelwerden und nach Einführung des Gaslichtes selbst bis neun Uhr. — Die Professoren kamen und gingen ohne an eine bestimmte Stunde gekettet zu sein. Der Pedell hielt auf Atelierpolizei. Die Uebungen fanden ohne bestimmte Reihenfolge statt, und es galt das Princip, dass jede Arbeit ununterbrochen fortgesetzt werde, bis sie vollendet sei, wobei es jedoch dem Einzelnen freistand, zur Abwechselung eine andere Arbeit zwischendurch in die Hand zu nehmen, was jedoch selten geschah, weil es in der Natur des Menschen liegt, das einmal Ergriffene auch schnell und ungestört zum Abschluss bringen zu wollen. Das periodische Aufnehmen und Vermischen einer Beschäftigung mit einer anderen ist zeitraubend, zerstreuend und den künstlerischen Gewohnheiten widersprechend. Hatte ein Anfänger z. B. eine Constructionszeichnung vollendet, so erhielt er ein Ornament, eine Façade, einen Plan zum Co-

Digitized by Google

piren; hiebei blieb er bis die Zeichnung fertig war, um dann dazu überzugehen, was der Lehrer für ihn am nützlichsten hielt. Dabei sah ich darauf, dass ich die Uebungen im Detailzeichnen und im Constructiven immer im Zusammenhang mit einem Ganzen machen liess, weshalb ich auch nicht verlangte, dass Jemand bereits vollständig sattelfest im Constructiven sei, ehe er zum Entwurfe einer leichten, architectonischen Combination schreite; und dieses Verfahren lässt sich auch logisch vollkommen rechtfertigen, da räumliches Bedürfniss offenbar älter als die Ausbildung einer vollendet structiven Praxis ist. Neben dem allgemeinen Atelier bestand ein praktisches Arbeitsatelier, dessen Zutritt freiwillig war, und woselbst mehrstens für praktische Ausführungen vorgearbeitet wurde, wozu sich bei den Bauausführungen, die ich damals leitete, hinreichend Gelegenheit bot. Der Zudrang zu demselben war immer bedeutend, so dass ich unter den Angemeldeten die Auswahl hatte. Die Zahl der Gesammtschüler schwankte im Wintersemester zwischen achtzig und hundert.«

Zu diesem Programm ist als Ergänzung zuzufügen, was er an einer anderen Stelle über denselben Gegenstand äussert: »Doch ist dahin zu sehen, dass diese Uebungen in steter Relation zu demjenigen stehen, was gerade Gegenstand des theoretischen Unterrichts ist, und gewissermassen die praktischen Erläuterungen und Repetitionen desselben bilden. Zu den Vorträgen würde ich die Früh- und Abendstunden bestimmen, damit die Zeit des Zeichnens möglichst wenig unterbrochen werde.«

In den kunstgeschichtlichen Vorträgen, die er an der Dresdener Bauakademie hielt, verfolgte Semper zwei Pläne, nach deren einem er den Stoff nach den verschiedenen Bestimmungen der Bauwerke gruppirte (Lehre von den Gebäuden), wobei jedoch jede einzelne Gruppe wiederum historisch-comparativ behandelt war. — Nach dem anderen Plane handelte er in historischer Reihenfolge über die Baustile der verschiedenen Völker und Zeiten, indem er sowohl die gemeinsamen Urtypen wie die charakteristischen Sonderheiten der einzelnen Stile als Ausdruck der jeweiligen Civilisationen aus der Fülle des Stoffes hervorhob und betonte.

In diesen Vorträgen erkennt man bereits die Grundlagen zu seinem späterem Werke über »Vergleichende Baulehre«, welches er anfangs selbständig, dann als dritten Theil des Stil veröffentlichen wollte, das aber leider nur halb vollendet unter seinen nachgelassenen Papieren sich vorfand.

Auch in seinen Vorlesungen nimmt er von Anfang an jenen praktischen, künstlerisch-wissenschaftlichen Standpunkt ein, wie er damals noch wenig vertreten war, und wozu ihn jene glückliche Vereinigung von künstlerischen und wissenschaftlichen Kenntnissen befähigte. »Die Verhandlungen über Theorie und Geschichte der Kunst sind in neuerer Zeit meistens in die Hände von Nichtkünstlern gefallen, anders im Mittelalter und im Alterthum, wo selbst die Künstler die Kraft genug in sich fühlten, trotz der Vielseitigkeit künstlerischer Fähigkeit zugleich durch Bücher ihre

Digitized by Google

Erfahrungen und Grundsätze der Welt mitzutheilen. Ihre Schriften sind weniger scharf philosophisch und folgerichtig abgefasst, aber in ihren dunklen, oft fehlerhaften Andeutungen treffen sie durch das Gefühl oft das Wahre richtiger als wir Neueren. Es kommt also darauf an .... die wichtigsten Monumente .... nicht mit der Lupe des Gelehrten, sondern mit dem Auge des Künstlers zu betrachten.« — Von diesem künstlerischen Standpunkt in der Behandlung der Kunstgeschichte aus zieht er dann auch scharf zu Felde gegen einige Kunstschriftsteller, welche durch ihre Autorität hauptsächlich dazu beigetragen haben, falsche Kunstbegriffe zu verbreiten und zu befestigen. — Insbesondere wirft er Winkelmann wie Lessing vor, die Bedeutung der Architectur als Kunst vollständig verkannt, sowie durch ihre scharfe Begriffszergliederung eine Scheidung der bildenden Künste angenommen zu haben, welche weder in den Anfängen, noch in den Blütheepochen der bildenden Künste thatsächlich existirte. — Auch falsche Theorien über das Künstlerisch-Schöne hätten diese Autoren, sich auf die Antike stützend, verbreitet. — Ausserdem betont er sodann, gegenüber dem damaligen Ueberwuchern der aesthetischen Speculation: »Es ist das Unterscheidende der bildenden Künste, nicht in Begriffen, sondern in Anschauungen aufzufassen, und das anschaulich Aufgefasste so darzustellen, dass solches ohne alle Zuziehung von Thätigkeiten des Verstandes unmittelbar durch die Anschauung auch von anderen erfasst werden kann.«

In Dresden eröffnete sich ihm, vermöge seiner hervorragenden Stellung, bald auch eine sehr glänzende Thätigkeit als ausführender Architect. In dieser befolgte er von Anfang an ein Fundamentalprincip der Erfindung, welches ihn nie im Stiche liess und mit logischer Sicherheit die wahre Form und Ausdrucksweise für die jeweilige Aufgabe finden liess. Dieses Princip spricht er in seiner ersten Vorlesung vom Jahre 1834 in folgenden Worten aus: »Will man die Baukunst als eine abgeschlossene Kunst für sich betrachten, so ist in ihr das Erste und Wichtigste die Weisheit, Richtigkeit, Kraft und Anmuth in der Auffassung der Motive. Unter Motiven versteht man in der Baukunst die einfachsten Grundbedingungen der räumlichen Verhältnisse, die zu ordnen und zu gestalten Aufgabe des Architecten ist .... Denn wir gelangen dadurch nicht bloss zur zweckmässigsten Einrichtung eines Bauwerkes; es lässt sich auch lediglich auf diese Weise der ziemlich allgemeine Fehler der Charakterlosigkeit vermeiden, den man den meisten Gebäuden neuerer Zeit mit Recht zum Vorwurf macht, da sie entweder todte Copien oder capriziöse Ausgeburten einer gesetzlosen Phantasie sind, oder im besten Falle doch nur durch bedeutungsloses Ebenmass der Verhältnisse sich auszeichnen.« — Das Erste, was er in Dresden ausführte, war ein Bau, der für seine Unterrichtszwecke bestimmt war. Die Aufgabe war ähnlich derjenigen, welche er kurz vorher in Altona ausgeführt hatte, indem er die Antikensäle der Dresdener Akademie neu anzuordnen und zu dekoriren beauftragt wurde.

Digitized by Google

Er stellte hiebei die ausdrückliche Bedingung, »dass sich Niemand sonst, selbst nicht der Direktor der Sammlung, Hofrath Böttticher, und Hase hineinzumischen hätten«. — Die Principien der Beleuchtung und Decoration, welche Semper bei diesen und ähnlichen Anlagen befolgte, bezeichnet er in einem Manuscript seiner »Lehre von den Gebäuden« mit den Worten: »Von den Statuensammlungen gilt im Allgemeinen Aehnliches als was von den Bildergalerien verlangt wird; nur ist in Bezug auf Beleuchtung das Oberlicht gänzlich zu vermeiden, weil die Schlagschatten bei Vorsprüngen an plastischen Bildwerken durch das herabfallende Licht zu lang werden würden und Theile des Kunstwerkes schlechte oder gar keine Beleuchtung erhielten. Das beste Licht hiezu ist das erhöhte Seitenlicht, wo möglich von der Nordseite; jedoch ist auch in Beziehung auf Sonne mindere Vorsicht nöthig, als bei Bildergalerien.

Bei Decorationen des Innern giebt es zwei Grundsätze: man kann die Wände plastischer Sammlungen dunkel, farbig und lebhaft koloriren und durch den Gegensatz der hellen Oberfläche des Bildwerkes eine grosse Wirkung des letzteren hervorbringen. Andere Künstler sind der Ansicht, dass man den Wänden zwar eine etwas dunklere Farbe zu geben habe, dass dieselbe aber unbestimmt ins grünlich-graue spielend bleiben müsse, damit nichts Hervorstechendes den Haupteindruck, den die Bildwerke machen sollen, störe.«

Semper's nächster Bau war das Maderni-Hospital in Dresden, eine Versorgungsanstalt für betagte Frauen, das er in den Jahren 1837 und 1838 erbaute. — In seiner Gebäudelehre empfiehlt er für ähnliche Anlagen einen Grundriss, der ein Kreuz in einem Quadrat darstellt, indem die Kapelle in den Mittelpunkt, die Wohnsäle in die vier Arme des Kreuzes zu verlegen wären, während das äussere Quadrat, das mit dem Kreuz zusammen vier Höfe einschliesst, für Arbeitsräume bestimmt sein würde. — Der Grundplan des Maderni-Hospitals ist ähnlich, nur dass die vier Höfe nicht geschlossen wurden, indem die äusseren Flügel des Baues nicht um alle vier Seiten herumgeführt, sondern bloss als Querflügel an beide Schmalseiten des oblongen Hauptbaues angelegt wurden. Auch in dem oblongen Hauptbau ist die Kreuzform nur angedeutet, indem die Mittelpartie, welche im Parterre das Vestibül, im ersten Stock den Conventsaal, im zweiten die Capelle enthält, blos $3^1/_2$ und $4^1/_2$ Meter aus der Façade hervorspringt, während diese bis zum Ansatz der 15 und 7 Meter vorspringenden Querflügel nach jeder Seite hin 20 Meter Länge besitzt. — Die Façaden des Gebäudes sind einfach aber freundlich gehalten.

Ein anderer Nutzbau schloss sich in der Zeit der Errichtung (1838 bis 1840) unmittelbar an diesen an. Es ist dies eine Infanteriekaserne, die er in Bautzen errichtete.

Aber gleichzeitig hatte er auch schon Aufträge zu Monumentalbauten erhalten, die seinen Ruhm als Architekt für immer begründen sollten. —

Digitized by Google

Noch im Jahre 1838 entwarf er die Synagoge sowie den Bau des neuen Theaters zu Dresden.

In der Synagoge, die er bis 1840 vollendete, hat sich Semper, weil die Geldmittel fehlten, mit einer einfacheren Ausführung begnügen müssen, als sie ursprünglich projektirt war. Statt der steinernen, auf ebensolchen Bögen ruhenden Kuppel hat er diese und ihre Träger aus Holz construiren müssen. Ebenso wurden die Aussenseiten des Baus mit Mörtel verputzt und nur die profilirten Glieder aus Sandstein hergestellt, während er ursprünglich einen massiven Steinbau projektirt hatte. — Trotz der Einfachheit der Mittel hat Semper diesem Gebäude einen hohen Grad von Charakter und Monumentalität zu verleihen gewusst, indem er dem Aussenbau eine ernste romanische Stilisirung, dem inneren eine für den Holzbau, wie für die orientalische Herkunft des jüdischen Stammes angemessene reichere und zierliche Ausbildung mit Anklang an orientalische Motive gab. — Die Geräthschaften, insbesondere Ampeln, Candelaber, ferner die Kanzel, der Pult für den Vorbeter etc. wurden sämmtlich nach seinen Entwürfen ausgeführt, wodurch eine sehr künstlerische Einheit des Ganzen erreicht wurde. Der Tempel bildet ein Quadrat mit einer Zeltdachkuppel über dem Mittelraum und einer Vorhalle nebst Treppenthurm und Nebenräumen gegen Süden hin. Auch diese Anlage entstand wie mit Naturnothwendigkeit aus dem Erforderniss des jüdischen Kultus, mit Anpassung an die modernen Verhältnisse sowie die materiellen Bedingungen.

Sie entspricht vollkommen dem Programm, welches er in seiner Gebäudelehre für jüdische Tempel aufstellt, das wir hier jedoch der Kürze wegen nicht mittheilen können.

Während er in der Synagoge, ohne als Copist oder Eklektiker zu erscheinen, romanische und orientalische Motive, weil er von einer klaren Grundidee ausging, in glücklicher Einheit verschmolz, trat er in seinem Dresdener Theaterbau als wahrer Wiederbeleber der Renaissance auf, und wies damit der modernen Architektur jene Bahn an, auf der sie am ehesten zum eigentlichen Ausdruck der modernen Civilisation werden kann. — Derselbe beschäftigte ihn vorwiegend während der Jahre 1838 bis 1841 — Schon 1835 hatte er jedoch die ersten Pläne dafür ausgearbeitet, im Zusammenhang eines umfassenderen Projektes, zu dessen Ausarbeitung ihm der Auftrag die Veranlassung gegeben hatte, einen Standort für das Monument des Königs Friedrich August zu bestimmen, welches der Bildhauer Rietschel bereits in Arbeit hatte, und wofür Semper selbst auch die Gestalt des Sockels endgültig feststellte. Er wies demselben seinen Platz an der linken Seite der Strasse an, welche von der Ostraallee aus durch den Zwingerhof gegen die Elbe hinführt, und zwar näher der damals noch offenen Nord-Seite des Zwingers. Da nun ausserdem das Bedürfniss mehrerer öffentlichen Monumentalbauten, nämlich eines neuen Theaters, eines Orangeriegebäudes, sowie einer Bildergalerie dringend vorhanden war, so entwarf Semper einen Plan, wonach zu beiden Seiten des

Digitized by Google

Zwingers sich einerseits die Orangerie, andererseits die Galerie anlegen und an jene sich das Theater, an diese die schon bestehende katholische Kirche anschliessen sollte. Dadurch wäre der Zwingerhof bis nach der Elbe hin zu einem mächtigen, monumentalen, von Arkaden umgebenen, mit Statuen und Fontainen geschmückten Platz erweitert worden, welcher eine grossartige, modernen Verhältnissen angepasste Wiederbelebung der antiken Forumidee dargestellt hätte. — Durch Verlegung des Orangeriegebäudes an eine andere, ganz isolirte Stelle an der Ostraallee, sowie durch einen Beschluss der Kammern, die offene Seite des Zwingers durch Quervorlegung der neuen Bildergalerie abzuschliessen, wurde dieses klassische Projekt jedoch vereitelt, nach dessen ursprünglicher Idee nur der Theaterbau, nun freilich isolirt, zur Ausführung kam. — Für die Ausführung seines Theaterprojektes trat abermals Schinkel's Stimme entscheidend ein, indem letzterem dasselbe zur Begutachtung vorgelegt worden war.

Mit diesem Theater begründete Semper einen neuen, ausdrucksvollen und wahren Typus des modernen Theaters, der seither als Norm für alle gelungenen Schöpfungen in diesem Gebiete sich geltend gemacht hat. — Dasselbe präsentirte sich nach aussen weder als Tempel wie das Münchener Hoftheater, noch als Casino wie die Wiener Oper, sondern sprach seinen Charakter und seine Bestimmung deutlich nach Aussen hin aus, zunächst durch die halbrunde Front, welche den Zuschauerraum umschloss. Auch diese gliederte sich wieder in die in feinstem dramantischen Geist componirten und decorirten Arkadengeschosse der Corridore und des Foyers, sowie in die zurücktretende, mit fein ornamentirten Füllungsfeldern erhöhte Mauer des eigentlichen Zuschauerraumes. Ebenso sprach sich das Theater in den flankirenden Vorhallen mit Unterfahrten aus, sowie auch der Bühnenraum deutlich markirt war durch das quer hinter den halbrunden Vorbau gelegte rechtwinklige Mittelstück. Die verschiedenen bei einem Theater nothwendigen Nebenräume traten endlich an der Rückseite ebenfalls in rechtwinkligen Massen hervor. Zahlreiche Skulpturen der trefflichen Meister Rietschel und Hähnel erhöhten die monumentale Wirkung des Aussenbaus, ebenso wie Sgrafittoverzierungen, deren Technik sich Semper durch genaue Studien in Italien angeeignet hatte, und die er zuerst in Deutschland einführte, zu dem anmuthigen Renaissancecharakter des Gebäudes wesentlich beitrugen. — Auch im Innern war das Theater in jeder Beziehung angemessen und geschmackvoll gegliedert und decorirt; der hufeisenförmig nach der Bühne hin sich zusammenziehende Zuschauerraum war im Parterre von Parketlogen umsäumt, über denen auf zierlichen Säulchen sich der erste Rang erhob, der in der Mitte gegenüber der Bühne amphitheatralisch sich nach dem Parterre hin abstufte. Noch drei weitere Rangreihen, deren Logen als Halbkuppelnischen charakterisirt waren, erhoben sich darüber. — Aeusserst zart und harmonisch war die farbige Ausstattung: Weiss und Gold contrastirte mit sanftem

Digitized by Google

Blau und Grau, sowie purpurrothen Draperien. Pariser und Deutsche hatten nach Angaben Semper's gewetteifert Plafond und Vorhang farbig und beziehungsreich zu schmücken. — Unglücklicherweise brannte am 21. September 1869 dieses jugendliche Meisterwerk Semper's bis auf den Grund nieder, wurde jedoch durch einen noch ausdrucksvolleren Neubau desselben wieder ersetzt. Auf diesen wird später zurückzukommen sein. Ueber das alte Dresdener Theater hat Semper im Jahre 1849 glücklicherweise eine Publikation bei Vieweg & Sohn mit 12 Kupfertafeln erscheinen lassen, welche die Kenntniss desselben bewahren wird.

Noch für einen dritten, in seiner Art klassischen Bau fand Semper Musse, während er gleichzeitig als Lehrer wirkte und die zwei eben besprochenen Monumentalbauten ausführte. Die Villa Rosa, welche er im Auftrag des Berliner Bankiers Oppenheim am linken Elbufer im Jahre 1839 ausführte, ist ein Mustertypus einer reizvollen Villenanlage, in welcher die italienische Renaissance zu vollem Leben wieder erwacht erscheint. — Ein italienischer Pifferaro, der einst in diese Villa trat, rief aus: »ecco una villa di Toscana!« In den Jahren 1843 bis 1846 baute Semper das Privathaus seines Bruders Wilhelm in der grossen Bäckerstrasse zu Hamburg, das er wieder mit reizvollen Sgraffitos verzierte. — In Semper's Dresdner Bauthätigkeit tritt nach der Vollendung des königl. Hoftheaters eine Pause ein, die erst wieder im Jahre 1845 durch den Bau des Oppenheim'schen Palais an der Bürgerwiese, der im Jahre 1848 vollendet wurde, ein Ende findet. Dieser Palast, zwar weder im venetianischen noch im florentinischen Frührenaissancestil, wie schon gesagt wurde, sondern am ehesten im Geiste bramantisch-raphaelischer Hochrenaissance gehalten, ist an edler Durchbildung und Monumentalität den besten ähnlichen Schöpfungen der italienischen Renaissance an die Seite zu stellen, ohne ein Plagiat derselben zu sein, ebensowenig wie Benedetto da Majano's Palazzo Strozzi ein Plagiat brunelleskischen, Raphael's Palazzo Pandolfini ein Plagiat nach Baccio d'Agnolo oder Peruzzi's und Giulio Romano's Stil ein solches nach Bramante oder Raphael ist. Leider erlitt der Palast Oppenheim, ebenso wie Villa Rosa spätere Umgestaltungen, wodurch ihm besonders im Innern mancher ursprüngliche Reiz benommen wurde. Doch steht die Hauptfaçade in ihrer imposanten Pracht noch unversehrt da. — Ganz verwandt in der Auffassung der Formen ist ihm das Dresdner Museum, zu welchem Semper im Jahre 1845 den Auftrag erhielt. Es bildet dies Gebäude mit dem Hoftheater und dem Oppenheim'schen Palais zusammen jene Trias von stolzen Renaissancebauten, wie sie in dieser Durchdachtheit der Anlage, Harmonie der Verhältnisse, Reichheit der Gliederung und edeln Reinheit der Detailformen seit den besten Zeiten der italienischen Kunstblüthe nicht mehr geschaffen worden waren, und welche in der That die italienische Renaissance in Deutschland zu neuem Leben und zu neuer Entwickelung erweckten, aber in ganz anderer, durch die Antike veredelterer Weise, als es durch die deutsche Renaissance des sechzehnten Jahrhunderts geschah.

Digitized by Google

Am 23. Juli 1847 wurde der Grundstein zum Museum gelegt und zwar, wie wir sehen, an der Nordseite des Zwingers, welche ersteres als langgestrecktes Viereck mit leisen Eck- und Mittelrisaliten abschliesst, während unter dem Mittelbau eine Passage durchgeht, die mit einer achteckigen steinernen Kuppel in der Mitte überwölbt ist. Diese Kuppel veranlasst eine trefflich wirksame Erhöhung des darüber liegenden achteckigen Hauptsaales des Obergeschosses, der seinerseits durch eine zweite, das ganze Gebäude überragende Kuppel zugleich das nöthige Oberlicht erhält, sowie sich als wichtigster Raum auch nach Aussen hin markirt. Allerdings erhielt diese Kuppel leider nicht die von Semper entworfene Gestalt, wie wir weiter unten noch nachweisen werden. — Auch in den beiden, verschieden gegliederten Nord- und Südfaçaden des Gebäudes ist der Mittelbau durch besondere Pracht und selbständige Anordnung hervorgehoben, und zwar hier wie dort durch eine Art von römischen Triumphbögen, die im reichsten Skulpturschmuck prangen. Diese beabsichtigte Selbständigkeit der Mittelfaçaden als vorgestellter Prachtdecorationen ist wohl auch die Veranlassung gewesen, weshalb nur die Haupt-Horizontalen dieses Mittelstücks mit den Horizontalen der Seitenflügel correspondiren; es ist dadurch auch die Monotonie vermieden worden, die eine ununterbrochene Durchführung aller Horizontalen durch diesen so langgestreckten Bau veranlasst hätte.

Zu beiden Seiten des Mittelbaus zeigen Nord- wie Südfaçade im Erdgeschoss einen prächtigen Rusticaquaderbau mit Pfeilerarkaden, aus denen man in freier, selbständiger Verarbeitung Anregungen von Brunellesco's Palazzo Pitti wie Sammicheli's Rusticabauten heranszuerkennen glaubt. Das Obergeschoss ist nach Norden hin mit majestätischen, gegiebelten Fenstern in venetianischem Geschmack, deren Zwischenräume durch einfachere Bogenfenster eingenommen werden, nach Süden hin mit Fensterarkaden im Geschmack der sansovinischen Bibliothek zu Venedig gegliedert, die sich den Arkaden des Zwingers von Pöpelmann zwanglos, obschon durchaus selbständig und im Stil verschieden, anschliessen. Ueber dem edlen Kranzgesims des Baues zieht sich noch eine schöne Balustrade hin, welche die Glasdächer der Oberlichtsäle maskirt. Von grosser Wirkung ist endlich auch das in zarten Tönen farbig gehaltene und mit feiner Ornamentik in Skulptur verzierte Treppenhaus. — Obschon das Gebäude auch in seiner jetzigen Gestalt eine höchst edle Wirkung macht, so sind doch einige Schönheiten des ursprünglichen Entwurfs nicht ausgeführt oder verkümmert worden, indem Semper durch die Theilnahme am Aufstande im Jahre 1849 genöthigt war, Dresden zu verlassen, und die Ausführung des Museums in Folge dessen in andere Hände gerieth. — Semper wurde während seines Exils von Freunden auf dem Laufenden über die Fortsetzung des Museumbaus gehalten, dem er mit steigendem Verdruss folgte.

Besonders verdross ihn die Abweichung von seinen Plänen, welche

Digitized by Google

die ausführenden Baumeister Hänel und Krüger in Betreff der Kuppel vorgenommen hatten, indem diese zu niedrig ausfiel und deshalb vielfach kritisirt wurde. Er schrieb in dieser Angelegenheit, ein Jahr nach der Vollendung des Baus, am 30. August 1855 an Eggers, den Redacteur der deutschen Kunstzeitung, in folgenden Worten: »Ich wage Sie noch schliesslich zu bitten, es durch Ihre Zeitschrift bekannt werden zu lassen, wie sehr ich es beklage, dass man so allgemein die Kuppel auf dem neuen Museum zu Dresden als unpassend und den Bau entstellend tadelt. Meine Nachfolger in der Leitung des Baues haben sie auf dem Gewissen, denn ich hinterliess einen vollständig detaillirten Riss zu dieser Kuppel, nach welchem dieselbe ein ganz anderes, viel höheres Verhältniss bekommen hätte, und durch vier den unteren Arkaden entsprechende, reich gegliederte und mit Skulpturen verzierte Bogenfenster erleuchtet worden wäre. Mein Plan ging sogar dahin, oben auf die Kuppel eine colossale Gruppe von getriebenem Metall zu stellen, wie sich dies durch eigenhändige Skizzen, die sich jetzt in Privathänden in Dresden befinden müssen, beweisen lässt. Ich wollte ganz piano damit hervortreten und hätte meinen Willen auch durchgesetzt, so wahr ich Semper heisse. Diese erwähnten Risse und Details der Kuppel waren der letzte Tribut meiner Hände zu dem Werk. Ich arbeitete daran noch am Vorabende des Aufstandes.

Das alte Modell des Baus hatte allerdings eine niedrige Kuppel, aber ich hatte ja gerade darum das Modell gemacht, um die Proportionen danach zu corrigiren. Das Modell war kein Kanon, sondern ein einfaches Mittel, um das Bessere zu finden. Nun verwarf man das gefundene Bessere und hielt sich geistlos an den vermeintlichen Kanon; aber auch nicht genau, sondern mit Variationen eigner Erfindung, und das ist der Hauptvorwurf, den ich meinen Nachfolgern mache. Meine niedrige Kuppel war rund, oben abgestuft und glatt, sie aber machten sie achteckig, ohne Stufen und mit schwerem Quader- oder Täfelwerk. Sie konnten den Dachstuhl, den ich viel leichter construirt hatte, nach Belieben ändern und schwerer machen (desto besser für die Schlossermeister in Dresden), aber diese in die Form einschneidende Willkühr schändet mein Werk und zwingt mich zu dieser öffentlichen Darlegung meines Bedauerns über das Unabänderliche. Die genauesten Risse der Kuppel mit Angabe des Steinschnittes müssen sich noch in den Mappen des Baubureaus befinden, falls sie nicht verschwunden sind. Doch kann ich nöthigenfalls Zeugen für meine Behauptung aufstellen.«

Während Semper somit in seinen weltlichen Monumentalbauten in Dresden der entschiedene Herold einer neuen, durch allseitige Studien insbesondere der Antike bereicherten Renaissance wurde, so glaubte er in dem Projekt für eine zu errichtende protestantische Kirche, die Nicolaikirche in Hamburg, entsprechend dem Geiste des protestantischen Christenthums sowie dessen Bedürfnissen, weder an die gothische Kirchenbaukunst, noch an die Kirchen der Renaissance, die beide ein Ausdruck verschiede-

Digitized by Google

ner Phasen des Katholizismus waren, sondern an die Anlagen der altchristlichen, sowie vorgothisch-deutschen Kirchenbauten anknüpfen zu müssen. Er rechtfertigte seinen Standpunkt in der geistvollen Broschüre: »Ueber den Bau evangelischer Kirchen«, Leipzig, Teubner 1845, errang aber in der ausgeschriebenen Concurrenz doch nicht den Sieg, obwohl sein Projekt von den hervorragendsten Kennern als das weit vorzüglichste erkannt wurde. »Die Künstlercommission, aus den competentesten Architecten berufen, entschied sich bekanntlich für den Plan von Semper. Dieser war in einem edlen Rundbogenstil, der dem romanischen des deutschen Mittelalters verwandt ist, durchgeführt. Die »Förstersche Bauzeitung« hat später diesen Entwurf veröffentlicht. Trotz des Urtheils der Commission wurde Semper das schreiende Unrecht zugefügt, seinen Plan zurückgewiesen und den gothisirenden Entwurf des Engländers Scott angenommen zu sehen. Es sollte einmal unter allen Umständen gothisch gebaut werden. Ausserdem herrschte bekanntlich in den tonangebenden Kreisen Hamburgs die Anglomanie derart vor, dass diese Ausländerei, nicht zufrieden sich auf Beefsteaks und Vatermörder zu beschränken, nun auch einmal auf das feierliche Gebiet der Kirchenarchitectur sich auszudehnen Lust verspürte. ..... Was aber sind die Folgen dieser Anglomanie gewesen? Die Hamburger haben eine grosse Kirche bekommen, in welcher zwar die Geistlichkeit predigen, die Gemeinde aber den Prediger niemals verstehen kann....« (Rezensionen und Mittheilungen über bildende Kunst. No. 2. 9. Januar. 1864. Wien.)

Aber auch einen gothischen Bau, den einzigen seines Lebens, führte Semper auf den Wunsch eines reichen Privatmannes, des Freiherrn Eugen von Gutschmied im Jahre 1843 aus, den Cholerabrunnen in Dresden, zum Andenken an die Cholera, welche in den vierziger Jahren die Stadt Dresden bedrohte. Der Brunnen gehört zu den reizvollsten Leistungen der modernen Gothik.

Wir erwähnten bereits, dass das Jahr 1849, in welchem Semper sich am Dresdener Aufstande betheiligte, seiner glänzenden Dresdener Epoche ein jähes Ende bereitete.

Es gehörte die ganze Energie seines Charakters und das Selbstvertrauen seiner künstlerischen Kraft dazu, um nun, aus dem schönsten Felde der Thätigkeit herausgerissen, im Auslande als Flüchtling den Kampf um eine Stellung von Neuem zu beginnen, und zugleich nicht nur für seinen eigenen Unterhalt, sondern auch für den einer zahlreichen Familie zu sorgen. — Während letztere in Dresden zurückgeblieben war, hatte er seinen Aufenthalt nach Paris verlegt, wo er an den Malern Séchan, Dieterle, Deplechin, die an der Decoration des Dresdner Theaters mitgewirkt hatten, sowie an anderen warme Freunde fand. — Da ihm Bauaufträge in seiner neuen Lage vorläufig gänzlich abgingen, indem er bei den deutschen Regierungen noch für lange Zeit verpönt blieb, so suchte er seine Stütze in litterarischen Arbeiten, die sein Fach betrafen, dabei auf Neigungen seiner

Digitized by Google

Jünglingszeit zurückgreifend, die durch seine praktische Thätigkeit in Dresden einigermassen zurückgedrängt waren. Ein rührendes Zeugniss seines Bestrebens litterarisch Hand anzulegen, um sich oben zu erhalten, giebt eine begonnene Uebersetzung eines ihm sehr lieben französischen Werkes von Mazois, »der Palast des Scaurus«, das er mit Noten versehen in deutscher Sprache herausgeben wollte. Mit eigenthümlicher Selbstironie schrieb er darunter: Paris 1849.

Motto: Ipse mihi haec otia feci! —

Bald mochte er aber einsehen, dass das Unternehmen zu wenig ausgiebig sei, weshalb er beschloss, seine Dresdner Vorträge zu einem Buche zu verarbeiten, für das er auch bald in Vieweg einen Verleger gefunden hatte. Das Werk sollte unter dem Titel: »Vergleichende Baulehre« erscheinen. Es kam aber nie dazu, obschon ein grosser Theil davon schon vollständig druckfertig ausgearbeitet und auch schon mit Zeichnungen für den Holzschnitt ausgestattet war. Ausserdem griff er in die Frage über Polychromie, die seit seinem ersten Auftreten darin lebhaft weiter verhandelt worden war, wieder ein, und nahm darin den Kampf insbesondere mit Kugler auf, welcher seine erste Broschüre angegriffen und eine durchaus unkünstlerische, partielle Polychromie der griechischen Architectur angenommen hatte. In dieser neuen Schrift: »Die vier Elemente der Baukunst.« Braunschweig, Vieweg 1851, gab Semper zugleich in allgemeineren Umrissen die Grundideen an, von denen aus er sein Werk über vergleichende Baukunde entworfen und zu schreiben begonnen hatte.

Von Paris aus knüpfte er mannigfache Verbindungen mit Londoner Architecten und Kunstförderern, wie Falkener, Donaldson und anderen an, wie er denn auch den Theil seiner oben erwähnten Schrift, der die Polychromie der Alten, eine in England zuerst aufgeworfene und warm vertretene Frage betraf, in englischer eigener Uebersetzung erscheinen liess. Eine zweite, übersichtlichere englische Besprechung der Polychromie bei den Alten liess Semper als Anhang zu der Description of the Greek court in dem Werk über den »Crystal Palace« von Samuel Sharpe, London 1854 erscheinen. — Bei Gelegenheit der Great Exhibition vom Jahre 1851 sehen wir ihn bereits in London mit dem Arrangement der Ausstellungen einiger Staaten und Colonien betraut (Schwedens und Dänemarks sowie der anglo-amerikanischen Colonieen), sowie in eingehenden Studien das damals noch ganz neue Unternehmen verfolgend. Diese Studien, in denen er eine Parallele zwischen der Industrie und Kunst vergangener Jahrhunderte, sowie der Naturvölker und der modernen Zeit zog, die sehr zu Ungunsten der letzteren ausfiel, legte er in einer gleichfalls bei Vieweg erschienenen Broschüre: Wissenschaft, Industrie und Kunst nieder. Um dieselbe Zeit trug er sich mit dem Plan, eine deutsche Privatakademie für Architecten und Ingenieure in London zu errichten, wobei er sich im Allgemeinen an das System halten wollte, welches er in der Dresdner Bauakademie eingeführt hatte. Bald erhielt er, indem dieser

Digitized by Google

Plan ihm vielleicht dazu die Wege ebnete, in London, wo man seine Verdienste sowie seinen allseitig künstlerischen Blick, der auch die Kunst in ihren bescheideneren Productionen zu würdigen wusste, mehr und mehr schätzen lernte, eine Anstellung als Lehrer der Architectur, Construction und plastischen Decoration an der neu errichteten Zeichnen- und Architecturschule im Malbouroughhouse. Zugleich bediente man sich wesentlich seiner Rathschläge bei der Errichtung eines mit ebengenannter Schule in Verbindung stehenden kunstgewerblichen Museums, des ersten seiner Art, aus welchem sich später das South-Kensington museum entwickelte. Er hatte die Vollmacht Einkäufe für das Museum zu besorgen, sowie er zahlreiche Gutachten über angeschaffte Werke und schon bestehende Sammlungen, wie z. B. die Waffensammlung in Windsorcastle, abzugeben hatte. — Neben der praktischen Anleitung der Schüler im Malbouroughhouse lag ihm, ähnlich wie in Dresden, ob, Vorträge, die in sein Ressort einschlugen zu halten, Vorträge, die entsprechend diesem letzteren, neben seinen früheren rein architecturgeschichtlichen insbesondere auch kunstindustrielle Gegenstände, sowie deren Zusammenhang mit der Architectur zu behandeln hatten. So wendete sich sein Augenmerk mehr und mehr auch den Kleinkünsten zu, und anfangs rein durch praktische Rücksichten darauf hingelenkt, gewannen sie schnell auch in seinen allgemeinen Kunstanschauungen an Boden und Bedeutung.

In einer englischen Vorlesung erklärt er, dass er zwar schon in Dresden den Mangel des vergleichenden und verknüpfenden Geistes in der Kunstforschung und in Folge dessen auch des geringen Einflusses desselben auf die praktische Produktion empfunden und zu bekämpfen gesucht habe. — Sodann fährt er fort: »But since then my position has altered and with it the point of view from which I now consider the same question. Al that time I payed too little attention to the relations of practical art and architecture. Now I feel convinced more than I did before of the fact that the history of architecture begins with the history of practical art, and that the laws of beauty and style in architecture have their paragons in those which concern Industrial art.

The laws of proportion of symmetry and harmony, the principles and the traditional forms of ornamentation, and even those elements of the architectural forms which we kall mouldings were partly invented and practized long time before the foundation of architecture as a selfexisting art. The characters of the architectural styles were clearly expressed in certain characteristic forms of the earliest industrial art, applied in the first necessities of life.«

Um dieselbe Zeit schreibt er aus London an einen Freund: »Mein Kopf steckt überhaupt voll von Dingen, die sich zu einem zusammenhängenden Ganzen gestalten wollen, und für welche auch schon die Rubriken gefunden sind. Aber ehe das Ganze in Linie auftritt, mag Einzelnes davon erst in aufgelöster Ordnung ins Treffen gehen und vor-

Digitized by Google

plänkeln. So glaube ich, dass manches Bessere in der Litteratur entstanden ist. Zwei solche Abhandlungen habe ich schon vorangeschickt, von denen Du eine gelesen hast, die vier Elemente nämlich, ein zweites Heft ist betitelt: Wissenschaft, Industrie und Kunst, es führt zum Theil dieselben Punkte, welche in der ersten behandelt sind, wieder vor, aber mehr in ihrer Beziehung zur Gegenwart. Ich darf sie nicht wie verlorene Posten preisgeben und muss zeigen, dass was sie Neues enthalten, nicht blos hingeworfene Einfälle sind, sondern dass sie einem in sich abgerundeten Ideenkreise angehören. Dazu kommt noch mancher andere Stoff, Archäologie der Bauknnst, Kritik, reine Technik und selbst auf die Technik angewandte Mathematik. Ich suche für diese Miscellaneen nach einer geeigneten Form, die den Leser der Nothwendigkeit überhebt, das Ganze durchzuarbeiten, um das Einzelne zu verstehen und es ihm leicht macht, dasjenige was ihn gerade interessirt, aus anderem was ihn nicht angeht, herauszuheben und finde dazu die Briefform die passendste, nur muss sie wahr sein, fingirte Correspondenzen sind leicht erkenntlich. . . .«

Man sieht, die neuen, kunstgewerblichen Anregungen in London vervollständigten das umfassende Totalbild vom Zusammenhang aller bildenden Künste in seinem Kopfe, das er schon in seiner Jugend mehr als geahnt hatte; es bereitet sich unter schweren Geburtswehen sein grösstes wissenschaftliches Werk, zugleich sein künstlerisches Glaubensbekenntniss, der Stil vor. — Gerade aber der Theil seiner Anschauungen, welcher später in ihm zur Reife gelangt war, d. h. über den Zusammenhang der Kleinkünste mit der Monumentalkunst, sollte vollständig durchgearbeitet noch bei seinen Lebzeiten erscheinen, während jener Theil, der seine Gedanken schon von Jugend auf beherrscht hatte, bis nach seinem Tode Bruchstück eines Manuscripts bleiben sollte.

»Ich bin kein Fatalist« sagt er einmal in einem Brief, aber wenigstens können wir hinzufügen: »habent sua fata libelli!«

Während nun sein Plan für den Stil mehr und mehr Klarheit gewann, schrieb er, seiner oben citirten Absicht gemäss, gleichzeitig verschiedene kleinere Aufsätze für das »deutsche Kunstblatt« von Eggers in Berlin, in denen er polemisch gegen Thiersch und andere Archäologen auftrat. — Thiersch bekämpfte er in drei Fragen: in der Auslegung der im Jahre 1836 neben den Propyläen gefundenen Inschriften, in der Besprechung des sog. Schatzhauses des Atreus von Mykene, sowie in der Auslegung der vitruvischen Beschreibung vom toscanischen Tempel, Gegenstände, welche Thiersch in zwei Abhandlungen über das Erechtheion (Bd. V. 3. u. Bd. VI. 1. der Abh. der 1. Classe d. k. b. Ak. d. Wiss.) behandelt hatte. In Bezug auf erstere Frage bestreitet Semper, dass sich die Inschriften auf das Erechtheion bezogen haben, bezieht sie vielmehr auf die Propyläen. — Was das Schatzhaus des Atreus betrifft, so tritt er Thiersch's Ansicht entgegen, die mit Zickzack und Spiralen in Basrelief von buntem Marmor verzierten Säulentrümmer seien byzantinischen Ursprungs. Thiersch

Digitized by Google

liess sich nach Semper durch die Aehnlichkeit des byzantinischen Metallblechstils mit dem der heroischen Zeit Griechenlands täuschen. »Es liegt etwas tief Bedeutungsvolles darin, wie die antike Kunst aus ihren Windeln ihr Todtenkleid machte ... Seit den Entdeckungen in den Erdhügeln des uralten Ninive steht das mycenische Alterthum nicht mehr vereinzelt da, es tritt mit ihnen in den nächsten verwandtschaftlichen Verband, sei es als Abgeleitetes oder als aus gleicher Sippschaft Entsprossenes.« Man sieht, es sind diese drei Ideen, welche nachmals im Werke der Stil wiederkehrten, Gedanken, welche ihre glänzendste Bestätigung durch die Thatsachen gefunden haben. — Diese, schon 1852 geschriebenen Aufsätze erschienen jedoch erst im Jahre 1855, ebenso wie der über den toscanischen Tempel. — An die Publication des Aufsatzes über die Inschriften knüpfte Semper zugleich eine scharfe Beurtheilung des Werkes von Beulé, l'Acropole d'Athène, welches in der Beilage der Allg. Zeitg. vom 11. Aug. 1855 eine emphatische Besprechung erfahren hatte. — Beulé hatte Semper's Ansichten über Polychromie angegriffen, und sich wiederum auf die Stelle des Pausanias gestützt, wo er von den Propyläen sagt: »*λίθου λευκοῦ τὴν ὀροφὴν ἔχει*«. »Cette seule réflexion prouve que tont n'était pas peint dans les édifices de l'Acropole«. Semper erwidert hieranf: »Er vergisst also, dass Pausanias immer gerne das Material nennt, woraus die Gebäude gebaut sind, nnd dass *λευκὸς λίθος* der mineralogische Ausdruck für den weissen Marmor ist. Die *ὀροφὴ* ist aber hier die Decke, von der wir entschieden wissen, dass sie mit enkaustischen Farben ganz bedeckt war.«

Semper schliesst diese Kritik: »Man hat wirklich Unrecht noch ein Wort über dieses abgedroschene Thema zu verlieren. Man überzeugt doch Niemanden sogleich; und lässt man sie ruhig gehen, so kommen sie zuletzt da an, wo man vor zwanzig Jahren war.«

Auch mit Bötticher, dem Verfasser der Tektonik, focht Semper manchen Stranss aus, wiewohl er dessen grosser Gelehrsamkeit seine volle Achtung zollte. — Aber das System Bötticher's von der Entstehung der griechischen Ordnungen, sowie von dem Kern- und Kunstschema lief seinen innersten Ueberzeugungen und Anschauungen schnurstracks zuwider. — »Die Theile eines architectonischen Kunstwerkes erklären sich nicht bloss aus ihrer reellen oder symbolischen Bedeutung als materielle Theile der Construction, sondern haben auch traditionelle und historische Bedeutung. Sie entsteht mit demselben Augenblicke, in welchem das mechanische Schema des Gliedes concipirt wird.« — Auch in England war Semper als praktischer Architect nicht völlig unbeschäftigt, allein vorwiegend war er in dieser Beziehung »auf Möbelkram« beschränkt. Hierher rechnete er wohl auch den prachtvollen Leichenwagen des Herzogs von Wellington. Auch Bauprojekte, wie z. B. den Bau einer Kirchhofscapelle, entwarf er, doch gelangten sie nicht zur Ausführung.

Im Jahre 1855 erhielt er einen Ruf an das eben gegründete eidgenössische Polytechnicum in Zürich, als Professor der Baukunde, einen

Digitized by Google

Ruf, den er nach einigem Schwanken, namentlich mit Rücksicht auf die schwache Gesundheit seiner Frau, welche er in der That bald darauf, am 13. Februar 1859, in Zürich verlor, sowie die Erziehung seiner Kinder annahm. — Aus der Weltstadt in eine kleinbürgerliche Umgebung versetzt, empfand er bald Heimweh nach Londons »bewegtem Leben einer Grossstadt, das nun einmal von Jugend auf mein Element ist«, und wäre einige Jahre später fast wieder auf eine erneute Einladung dahin zurückgekehrt. Doch siegte die Rücksicht für die Familie, wenn er auch mit Wehmuth mehr und mehr inne ward, dass seine besten Mannesjahre, seine reifste Kraft, ohne genügende Verwendung sich allmählich verzehren müsste. Zwar fand er bald einen begeisterten Anhang von Schülern, denen er auch wirklich Freund war, und durch die er, ähnlich wie früher in Dresden, einen bedeutenden Aufschwung der Architectur und des Kunstgeschmacks überhaupt in der Schweiz verbreitete, aber so sehr er in sich auch das Bedürfniss und den Beruf fühlte, durch das geschriebene und lebendige Wort seine Prinzipien zu verbreiten, Anhang und Schule zu gründen, so war der Schaffenstrieb doch noch mächtiger in ihm, und nichts wohl schmerzt des Künstlers Seele tiefer als Nichtbethätigung desselben.

Auch sein wissenschaftliches Hauptwerk, »der Stil in den technischen und tektonischen Künsten«, das er, noch von den Studien und Eindrücken der reichen Londoner Sammlungen voll, jetzt in Zürich in seinen ersten beiden Theilen vollendete, sollte ihm noch zum Schmerzenskind werden, indem er seinem neuen Verleger gegenüber wegen der Verzögerung des dritten Bandes, der die eigentliche vergleichende Baulehre, den ursprünglichen Ausgangspunkt der ganzen Arbeit enthalten sollte, bald in eine unbehagliche Stellung gerieth. Dieser Umstand verleidete ihm nur mehr und mehr die Vollendung der Arbeit, die, zwar mit reichen Vorstudien, sich dennoch nur als Fragment in seinem Nachlass fand. Der Stil ist einerseits Semper's bekannteste wissenschaftliche Arbeit, andererseits ist sie so reichhaltig, dass hier keine eingehende Besprechung ihres Inhaltes statthaft erscheint. Es genüge die Notiz, dass das Werk, soweit es vollendet ist, in klarer und erschöpfender Disposition das aufführt, was Semper in kleineren Schriften und Vorträgen schon angedeutet und angekündigt hatte, nämlich den Nachweis, wie lange vor Entstehung der eigentlichen Architectur sich schon bei den ersten Schritten der Menschen zur Civilisation, im Schmuck, in der künstlich bereiteten Schutzdecke, in der Urhütte, in den Geräthschaften und Waffen alle wesentlichsten Formenelemente, sowie deren structiv-symbolische Bedeutung ausgebildet hatten, aus denen nachmals die eigentliche Architectur sich ihre Formenwelt heraussuchte und schuf. Ein jedes Motiv wurde in einem bestimmten Urstoff zuerst ausgebildet, der vermöge seiner Eigenschaften auch die Eigenschaften des Motives für alle Zeiten bestimmte, doch konnte dies später in einen anderen Stoff übertragen werden, der ihm gleichfalls die Spuren seines Einflusses für immer einprägte. So hat jedes Motiv seine, durch

Digitized by Google

die verschiedenen Stoffe, sowie mannichfache andere Einflüsse bestimmte Geschichte, welche sich nicht umstossen lässt und durch deren bewusste oder instinctive Berücksichtigung allein der Architect organisch zu schaffen vermag. Stil ist demnach »die Uebereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen ihres Werdens«.

Während nun in den zwei erschienenen Theilen des Stil alle funktionellen, stofflichen und konstruktiven Faktoren, die in der Baukunst zusammenwirken, aus den technischen Künsten abgeleitet werden, so sollten im dritten Band »die sozialen Zustände der Gesellschaft und die Verhältnisse der Zeiten« »als mächtigste Faktoren des Stils in der Baukunst« nachgewiesen werden.

Noch während Semper am Stil, der 1860—63 erschien, arbeitete, liess er zwei kleinere Schriften: »Ueber die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes (Zürich, Meyer und Zeller, 1856), sowie: »Ueber die Schleudergeschosse der Alten« erscheinen. Die erstere dieser Schriften ist gleichfalls als Vorarbeit zum Hauptwerk zu betrachten, während in der zweiten Schrift Semper seiner Neigung zu mathematischem Calcül Genüge that.

Der Einfluss, den das Werk »Der Stil« auf die verschiedensten Kreise der Gesellschaft ausübte, dauert noch heute fort; Archäologen wie Architecten, Industrielle wie Lehrer und Museumsverwalter fanden darin die fruchtbarste Anregung.

Die moderne Archäologie hat einige der wichtigsten Prinzipien Semper's aufgenommen und alten Systemen damit den Rücken gekehrt. — Nicht nur die vollständige Polychromie der Alten findet, wie Semper voraussagte, mehr und mehr Anhänger, auch Semper's auf wohl noch nie so gründlich gemachte Studien und Vergleichungen basirte neue Darstellung der Säulenordnungen und ihrer Geschichte gewinnt gegenüber Bötticher's Tektonik mehr und mehr an Boden. Ebenso haben die Archäologen Conze und Giancarlo Conestabile in Perugia, Semper's Eintheilung des ältesten Ornamentstils der mittelseeischen Völker in einen arischen, den sie mit allen arischen Völkern Europas gemein hatten, und in einen darauf folgenden proto-archaischen mit beginnenden asiatischen Einflüssen durch ihre Forschungen bestätigt gefunden. Auch Professor Brunn in München hat dem Verfasser dieser Zeilen wiederholt versichert, wie reiche und neue Anregungen er dem Werke Semper's verdanke, indem er zugleich mit Freude eigene Anschauungen vollkommen bestätigt gefunden habe. — Da nun dieses Werk zugleich mit einem grossen Apparat der allseitigsten Gelehrsamkeit geschrieben war, so that die Gelehrtenrepublik nur ihre Pflicht, durch Ertheilung der Doctorwürde honoris causa Semper als eine ihrer Zierden in ihre Reihen aufzunehmen. — Den Einfluss von Semper's Stil auf die moderne Kunstindustrie zu schildern würde zu weit führen, ohne Zweifel verdankt sie ihm nicht zum Mindesten ihren Aufschwung, wie dies

Digitized by Google

insbesondere von Wien gilt, wo Hofrath v. Eitelberger Semper's Ideen mit Eifer und Geschick praktisch geltend macht.

Nach zwölfjähriger Pause, in welcher Semper durch die Umstände gezwungen, aber darum nicht minder erfolgreich, sich vorwiegend als Schriftsteller und Lehrer bethätigt hatte, eröffnete sich endlich wieder eine neue Bauaera für ihn, die von da an bis zu seinem Tode ununterbrochen fortdauert, und der wir eine Reihe der reifsten und grossartigsten Produkte seines Künstlergenies verdanken.

Als sich in der materiell wie geistig aufblühenden Stadt Zürich das Bedürfniss nach neu zu errichtenden öffentlichen Bauten geltend machte, war es wieder der inzwischen völlig heimisch gewordene Semper, an den sich das Vertrauen der Behörden zunächst wandte. Im Jahre 1861 erhielt er ungefähr gleichzeitig die Aufträge zum Bau einer neuen Sternwarte, sowie, in Gemeinschaft mit dem Architecten Wolff, für das neu zu errichtende eidgenössische Polytechnicum. Die Sternwarte wurde auf dem sogenannten Schmelzberge in Oberstrass bei Zürich errichtet und erhielt dem, vom Astronomen Dr. R. Wolf ausgearbeiteten Programm gemäss eine »bei aller Einfachheit durch edle Verhältnisse imponirende« Ausbildung. An der Südseite befindet sich eine ca. 50 Fuss breite Terrasse mit Asphaltboden, worauf Pfeiler zur Aufstellung der Beobachtungsinstrumente angebracht sind. An der Südwestecke des Gebäudes selbst führen einige Stufen zum Eingang in das Vestibül. Rechts von diesem liegt zunächst ein kleiner Raum zur Aufbewahrung von Instrumenten und Manuscripten, an den sich der grosse Meridiansaal anschliesst. Gerade aus vom Vestibül gelangt man wieder in einen grösseren Saal mit Glasschränken, worin Instrumente stehen, an den sich links ein grosser Hörsaal, sowie das Zimmer für den Direktor anschliessen, während am Ende desselben eine Wendeltreppe zur Wohnung des Direktors, dem Zimmer des Assistenten und dem meteorologischen Bureau im oberen Stock und dem Mezzanin darüber führt. Eine Beobachtungsterrasse und Kuppel bekrönen diese oberen Geschosse, welche sich bloss über einen Theil des Gebäudes thurmartig isolirt erheben, an die Terrassenbauten der Assyrer und Chaldäer, der grossen Astronomen, gemahnend. — Nach Aussen ist der Bau sehr einfach durch feine Gesimse, Bogenfenster und Lesenen gegliedert.

Einen Monumentalbau ersten Ranges führte Semper dagegen wieder in dem neuen eidgenössischen Polytechnicum aus, obwohl er auch hier durch Beschränktheit der Mittel sich genöthigt sah, von manchen monumentalen und decorativen Motiven des anfänglichen Planes abzustehen und die Entfaltung aller seiner künstlerischen Mittel hauptsächlich nur auf die Façade des Mittelbaus, sowie das Treppenhaus, das Vestibul, den Antikensaal und die Aula zu conzentiren. Die Wirkung des erhöhten Mittelbaues, in dem sich die oben genannten vornehmsten Räumlichkeiten befinden, ist von der Stadt aus gesehen wahrhaft imposant. In zwei Geschossen und einem Mezzanin dazwischen erhebt sich derselbe; das Par-

Digitized by Google

terregeschoss mit drei offenen Bögen, die zum Vestibül führen, ist wie das des ganzen Baues mit Rusticaquadern bekleidet, zwischen den Bögen erheben sich Paare von Rusticapilastern (die wiederum Sammicheli's Einfluss zeigen) und tragen ein schönes dorisches Triglyphengebälk. — Im oberen Geschoss streben vier Paare schlanker römischer Dreiviertelsäulen empor, abwechselnd grosse Bogenöffnungen und kleinere Statuen-Nischen einschliessend und tragen das mit einer Attica bekrönte Gesims.

Vestibül, Aula und Treppenhaus zeigen, welcher Meister auch im Dekorativen Semper war; eine Harmonie zwischen architectonischer Gliederung und farbigem wie plastischem Schmuck der Wandflächen und Decken offenbart sich hier, wie sie in dieser edlen Reinheit des Geschmackes nur bei Meistern wie Raphael und Peruzzi sich wieder findet. — Im Gypssaale führte er wieder seine Beleuchtungs- und Decorationsprinzipien durch, hatte deshalb aber zuvor einen harten Strauss mit Behörden, angeblichen Kennern etc. durchzufechten. — Auch an den Sgraffitodekorationen, zu deren Ausführung nach seinen Entwürfen er sich der Mithülfe der Maler Schönherr und Walter aus Dresden bediente, wurde allerlei ausgesetzt, so z. B. der oben erwähnte Spruch des Seneca bei den Figuren der Scientiae und Artes, der als ein Ausdruck von zu exclusivem Künstler- und Gelehrtenstolz angegriffen wurde. Doch wusste Semper durch ein in echt humanem Geist gehaltenes Vertheidigungsschreiben die Bedenken gegen diesen Spruch zu beschwichtigen.

In den nun folgenden Jahren betheiligte er sich an einer Concurrenz für ein Theater in Rio Janeiro, sein Projekt wurde zwar als das schönste anerkannt, doch wegen der zu grossen Kosten, welche die Ausführung des Prachtbaus veranlasst hätte, nicht zur Ausführung bestimmt.

Der Entwurf zeigt eine Fortbildung des Dresdner Theatertypus, indem sich hier das Bestreben kenntlich macht, die Charakteristik noch mehr zu betonen als dort, durch Erhöhung des selbständig emporragenden und — im Gegensatz zu den prächtigen Säulenstellungen des Zuschauerraumes — einfach gehaltenen Bühnenhauses.

Auch hier legt sich letzteres mit den seitlichen Einfahrthallen quer hinter das Halbrund des Zuschauerraums, der jedoch nach vornhin durch einen vorgestellten prächtigen Portalbau mit einer frei in die Luft ragenden kaiserlichen Tribünen-Nische darüber bereichert ist. — An die rückwärts, wie beim Dresdner Theater noch angelegten, einfach gegliederten Bautheile schliesst sich endlich zu beiden Seiten ein dorischer Pilasterporticus an, der einen tropischen Garten einfasst. — Auch das nächste, im Jahre 1865 ausgeführte nicht minder prachtvolle Theaterprojekt, das vom König vom Bayern bestellte Festtheater für Wagner's Opern, hatte kein besseres Schicksal, indem sich eine mächtige Partei in München der Ausführung widersetzte.

Auch hier sehen wir den von Semper erfundenen Typus zwar festgehalten, jedoch wiederum um einen Schritt weiter entwickelt, abgesehen

Digitized by Google

von einigen Einzelnheiten, die aus der speziellen Aufgabe hervorgegangen sind. Zunächst ist das Halbamphitheater des Zuschauerraums der früheren Theaterprojekte in einen Halbkreis verkürzt worden; den Portalvorbau mit zwei Ordnungen freistehender Säulen und einer mächtigen Balkon-Nische im oberen Geschoss, sowie einer quadrigabekrönten Attica sehen wir hier wie schon am Theater von Rio Janeiro. — Der speziellen Aufgabe entsprungen ist das weite Vorspringen des Querbaus, der sich zu beiden Seiten des hoch emporragenden Bühnenhauses legt; diese Flügelgebäude bilden nicht bloss die Auffahrten, sie enthalten zugleich Conzert- und andere Säle. — An die Rückseite des Bühnenhauses schliesst sich wieder ein niedrigerer, fast quadratischer Bau, der die Ankleidezimmer, einen Saal für das Malen der Decorationen, sowie Magazine für Theatermaterial enthalten sollte. — Auch hier, wie am Theater von Rio Janeiro sehen wir das Erdgeschoss mit Rustica, sowie Doppelstellungen von dorischen Rusticahalbsäulen zwischen den Bogenöffnungen bekleidet, während das Obergeschoss wieder jene herrlichen korinthischen Halbsäulenpaare zeigt, denen Semper besonders in dieser Lebensperiode eine so feine Ausbildung zu geben wusste. Die Arkaden des Foyers öffnen sich dazwischen. Eine monumentale Brückenanlage über die Isar und ein majestätischer Treppenaufgang sollte die grossartige Wirkung des Theaters erhöhen.

Der letzte Monumentalbau Semper's, den er in der Schweiz ausführte, war das Rathhaus in Winterthur (1866—69), eine vom feinsten klassischen Geiste durchwehte Schöpfung. Was Palladio angestrebt, das ist hier mit feinster künstlerischer Empfindung und mit tieferer Kenntniss und in Folge dessen freierer Beherrschung der antiken Formen verwirklicht. Das Gebäude zeigt wiederum jene malerische, contrastreiche Massengruppirung, die Semper als das wirkungsvollste Mittel der Charakteristik ansah. An einen höher emporragenden länglichen Mittelbau mit Giebeldach und korinthischer Vorhalle, zu der eine zweiarmige Freitreppe emporführt, legen sich zu beiden Seiten zwei weniger hohe, würfelförmige und flachbedeckte Anbauten, die zwar die glatte Quaderbekleidung des Erdgeschosses mit dem Hauptbau gemein haben, im Obergeschoss dagegen durch dorische Pilaster und prächtige Giebelfenster mit ionischen Halbsäulen geschmückt sind, während der Hauptbau, entsprechend den schlank emporragenden Säulen, sowie seiner Höhe, mit korinthischen Pilastern geschmückt ist. Begleitend stimmen in diese Musik der edlen Verhältnisse und Formen die einfachen Zierformen der Treppen und Dachterrassen, Brüstungen, sowie der schattenwerfende Zahnschnitt am Giebel.

Auch ein Privatbau, den Semper in Zürich für den Seidenhändler Fierz ausführte, zeichnet sich durch die gediegene Pracht des Materials und die Ausführung aus und liefert ein schönes Beispiel eines modernen Renaissancepalastes. Selbst die unbedeutendsten Aufgaben verschmähte er, wenn sie in vertrauensvoller Naivetät ihm übertragen wurden, nicht, ganz im Geiste der alten Renaissancemeister und dem von ihm im Seneca an-

Digitized by Google

gestrichenen Spruch: τὸ παρὸν εὖ entsprechend. Er stellte der Gemeinde Affoltern bei Zürich ihren Kirchthurm wieder her und erhielt zum Dank das Ehrenbürgerrecht in Affoltern, dem später das Stadtbürgerrecht folgte.

Ein schönes Projekt Semper's endlich für eine katholische Kirche nach Art der bramantischen Centralbauten wurde leider nicht ausgeführt.

Wie nachhaltig Semper den von ihm stammenden Ideen seinen Stempel aufdrückte, so dass sie selbst aus zweiten Verarbeitungen durch andere noch durchblicken, das beweise folgende Stelle aus einem jüngst von Semper's Freund, dem greisen Architecten Thos. L. Donaldson veröffentlichten Nekrolog: »I know not wether it was his teaching which influenced the taste of the subsequent architecture of the town, but I cannot forbear seizing this opportunity to notice the Railroad Station built since his time, and well worthy the attention of the traveller. The interior halls especially are conceived upon the style of the Thermae of the Romans and similar to them in largness of conception as to plan, and admirable for the decorative features.« In der That führte Semper einen Plan für diesen Bahnhof aus, welcher sich »durch geniale und grossartige Auffassung und Behandlung der Aufgabe« auszeichnete. Statt jedoch ihm den Bau zu übertragen, betraute die Nordostbahn-Direktion den Architecten Wanner damit, welcher »bei theilweiser Benützung« der in Semper's und anderen Projekten niedergelegten Ideen den Bau ausführte. — Dagegen hat es seine Richtigkeit, dass zahlreiche talentvolle Schüler Semper's in Zürich, wie in den anderen Theilen der Schweiz, bestrebt sind, seinen Principien gemäss zu bauen. Ihren Erfolg charakterisirt Donaldson mit den Worten: »Some of the buildings in the streets and squares by recent architects are equal to the finest commercial erections in Parissor London, and superior in taste«.

Während Semper in Zürich wirkte, verbreitete sich sein Ruhm immer mehr in ganz Europa, und fast keine wichtige Concurrenz ging vorüber, zu der er nicht als Schiedsrichter berufen wurde. Nach Italien wurde er zweimal als solcher berufen, 1867 nach Florenz bei Gelegenheit der Concurrenz für die Domfaçaden, wo er Cipolla's Entwurf den Vorzug gab, 1869 nach Palermo, um dort einer Jury über eine Concurrenz für ein neues Theater beizuwohnen, wobei man jedoch zu keinem Resultate kam, indem die Beschlüsse der Jury vom Stadtrath wieder umgestossen wurden.

Als eidgenössischer Kommissär ging Semper 1866 nach Paris an die dortige Weltausstellung, wo einer seiner Schüler die Banlichkeiten der Schweizer Abtheilung entworfen und polychrom ausgeschmückt hatte Wenn Semper seine Principien der Polychromie nur in der Innendecoration, sowie an Festapparaten, wie bei einer Inscenirung der Antigone des Sophokles in Dresden (siehe Stil, Bd. I. S. 261. Anm. 3. 2. Auflage), und provisorischen Bretterbauten verwirklichte, so geschah dies mit Rücksicht auf eingewurzelte Anschauungen, die nicht erst seit modernem Ungeschmack, sondern schon seit den Zeiten der Spätrenaissance datirten, sowie auf klimatische Verhältnisse. Er macht in seinem Stil darauf auf-

Digitized by Google

merksam, dass das Barock zum Theil eine Folge des Aufgebens polychromer Ausschmückung der Gebäude sei. Durch starke Licht- und Schattenwirkungen suchte man die Wirkung zu ersetzen, die man durch Farbencontraste zu erreichen aufgegeben hatte. — Semper's Streben war, ohne Polychromie des Aeussern, dennoch sowohl barocke Formen als schwächliche Wirkung der Gliederungen zu vermeiden; wie ihm dies gelungen, das zeigen seine Bauten.

Am Ende seines Züricher Aufenthaltes im Jahre 1869 erschien Semper's letzte Broschüre, die er schrieb, über Baustile, ein Vortrag, den er im Rathhaus zu Zürich gehalten hatte. Diese Schrift enthält in allgemeinster Andeutung den Ideengang, den er im dritten Theil des Stil zu verfolgen gedachte.

Wenn nun auch Semper in den letzten Jahren seines Züricher Aufenthaltes eine Bauthätigkeit wieder gefunden, so zersplitterte sie sich doch zumeist in kleineren Aufgaben, und selbst in seinem grössten Bau, im Polytechnikum, hatte er sich in der freien Ausgestaltung der schönen Aufgabe nur zu sehr beschränkt und gehemmt gesehen. Er hatte daher schon seit einiger Zeit den Wunsch und die Hoffnung gefasst, in Wien, wo seit der Beseitigung der Stadtmauern ein ungemein reges Bauleben sich entfaltet hatte, ein grösseres Feld der Thätigkeit zu finden, als es ihm in Zürich vergönnt war. — So schreibt er an Oberbaurath Professor K. F. L. Förster, den Urheber des Stadterweiterungsplans, seinen langjährigen Freund: »Zunächst bekenne ich Ihnen, dass ich meiner Stellung als Lehrer an dem hiesigen Polytechnikum und als Lehrer überhaupt, herzlich und gründlich satt bin und dass ich mich nach einer anderen, mehr praktischen Richtung meiner Thätigkeit als Künstler sehne und zwar in einem Lande, das für den letzteren, den Künstler nämlich, mehr Hülfsmittel und mehr Interesse bietet als die Schweiz. Da ich nun höre, dass in Oestreich wichtige Veränderungen in der Organisation des Banwesens bevorstehen, kommt mir der Gedanke ....« Ferner schreibt er unter einen alten Briefentwurf von 1859, den er schrieb, als es sich darum handelte, nach London zurückzukehren, neun Jahre später in tief melancholischer Stimmung folgenden Zusatz: »Ich bin leider hier geblieben, um glanzlos, im Trüben und unbeachtet zu verlöschen. Zürich 1868.«

Semper fühlte eben, dass er die reifsten Früchte seines Wissens und Könnens noch ungezeitigt in sich trug, während das nahende Alter ihn mit bitterem Ernste daran mahnte, dass ihm die Natur nur noch wenige Jahre zum Schaffen und Wirken vergönnt habe.

Da tauchte im Anfang des Jahres 1869 ein neuer Hoffnungsstern auf, der ihm die Verwirklichung seiner Wünsche versprach. Nachdem seit dem 24. December 1857, dem Tage des kaiserlichen Entschlusses zur Niederreissung der alten Stadtmauern, die neuen, prachtvollen Stadttheile des Ring in Wien wie durch Zauberschlag aus dem Boden gewachsen waren, hatte man die Ausführung der Monumentalbauten, die »in dem Ring die

Digitized by Google

Gemmen« bilden sollten, möglichst hinausgeschoben, um nicht auch bei ihrer Errichtung Uebereilungsfehler zu begehen, wie sie bei den Privatbauten des Ring nicht selten gewesen waren. Man gedachte in der Nähe der Hofburg einen ganzen Stadttheil öffentlicher Monumentalbauten zu errichten, unter denen die neuen Hofmuseen und das neue Hofschauspielhaus hervorragen sollten. — Im Jahre 1865 waren demgemäss die Architecten Hansen, Ferstel, Löhr und Hasenauer beauftragt worden, Entwürfe für die Hofmuseen auszuarbeiten. Das ihnen vorgeschriebene Programm erwies sich bei der Ausarbeitung der Projekte als ungenügend, weshalb sie zu einer Umarbeitung ihrer Entwürfe nach einem erweiterten Programme eingeladen wurden, wozu sich jedoch nur die Herren Löhr und Hasenauer verstanden.

Die neuen Ausarbeitungen wurden G. Semper in Zürich als dem competentesten Richter vorgelegt, bei dem sie Anfangs des Jahres 1869 eintrafen. Semper konnte keines der beiden Projekte vollkommen billigen, und legte in einem motivirten Gutachten die Vorzüge und Mängel derselben dar, wonach das Löhrsche Projekt durch grössere Zweckmässigkeit der Anordnung, das Hasenauersche durch die mehr künstlerische Ausstattung den Vorzug hatte.

Man entschied sich hierauf in Wien, Semper selbst ganz die Ausarbeitung des endgültigen Entwurfes zu übertragen, und ihm als jüngeren Collegen einen der beiden Concurrenten beizuordnen, dessen Wahl man ihm anheimstellte. Semper entschied sich für Hasenauer, besonders mit Rücksicht auf dessen genaue Localkenntnisse, bestand übrigens, aus collegialer Courtoisie, auf völliger Gleichstellung desselben mit ihm, nicht ahnend, welche Konflikte aus einer solchen, nicht genau umschriebenen Stellung beider zu einander, hervorgehen würden.

Semper entwarf nun noch im Jahre 1869 in Zürich »mit gleichzeitiger Berücksichtigung eines später vorzunehmenden Umbaus der Hofburg« den Enblocplan nebst perspektivischer Ansicht des Ganzen, wobei ihm seine Schüler, die Schweizer Architecten Koch und Reverdon, behülflich waren. Als diese, in einigen Stücken an Hasenauer's Entwurf anknüpfende, jedoch freier, grossartiger und malerischer durchgeführte Arbeit in Schraffiermanier zur Hälfte ausgeführt, während die andere symmetrische Hälfte noch in Bleistift belassen war, wurde sie von Baron Hasenauer, der derselben die höchste Bewunderung zollte, sammt dem Reissbrett nach Wien geholt, damit sie dort vollendet und mit einem malerischen Hintergrund versehen werde.

Das Entstehen dieser Arbeit in Zürich beobachtet zu haben, bezeugen sowohl Semper's Schüler, C. Jovanovits (der einen Aufsatz über Semper's Wiener Bauthätigkeit in der Allgemeinen Zeitung. Beilage. No. 140. 1879 auf Grund von authentischen Notizen des letzteren, veröffentlichte — und jener Aufsatz wie diese Notizen bilden vorläufig auch unsere Hauptquelle —), als auch Semper's langjähriger Freund, Friedr. Pecht, in dem

Digitized by Google

schönen Nachruf, den er ihm gewidmet hat (Beilage zur Allg. Zeitg. 1879 und Anhang zur 2. Anflage des Stil).

Ferner entwarf Semper noch in Zürich zwei Blätter mit dem Aufriss des Mittelbaus, sowie des einen Seitenrisalits.

Nach seiner Berufung durch den Kaiser, im October 1871, hat sodann Semper ununterbrochen an den Detailplänen sämmtlicher Façaden der Museen, an der architectonischen Ausstattung der Vestibüle, und an der Innendecoration der Säle des Hochparterre gearbeitet, während Hasenauer fast ganz durch die Arbeiten für die Wiener Weltausstellung in Anspruch genommen war. Für die Vestibüle stellte Semper zwei Durchschnitte in grossem Massstab her. Als die Ausführungspläne nöthig wurden, besorgte auch diese zum grossen Theil Semper. Semper gab den Façaden »durch Einführung markigerer Vorsprünge, grossartigerer Verhältnisse der Arkaden, römischer Motive, sowie der das Glasdach verhüllenden Balustraden, jene harmonische und imposante Gestaltung, die wir an diesen nun der Vollendung nahen Bauwerken so sehr bewundern«. Dagegen machte Semper eine Concession an Hasenauer durch Beibehaltung der Kuppelthürme, in die er jedoch nicht, wie Hasenauer die Treppe verlegte, die er vielmehr weiter vorrückte. Die Proportionen der Oberlichtsäle wurden durch Hasenauer bestimmt, da Semper den in einer Probehütte angestellten Beleuchtungsversuchen nicht mehr beiwohnen konnte. — In hervorragender Weise war Hasenauer an der dekorativen Ausstellung namentlich des Innern bethätigt, »indem Semper seiner baulichen Praxis gemäss, behufs besserer Beurtheilung der Verhältnisse der anzubringenden dekorativen Details, vorerst bis zur Vollendung des Baues im Rohen, nur die Hauptformen und wesentlichsten Gliederungen der Räume festgestellt hatte«. »Kurz, in welchem Masse Semper in dem Neugestaltungsprocess der Museen-Entwürfe eingegriffen, ergiebt sich am deutlichsten aus dem Vergleich der zur Ausführung gelangten Entwürfe mit den Entwürfen Hasenauers.«

In der Lage der Museen zu dem Neuausbau der Burg, womit Semper ebenfalls beauftragt worden war, hatte er die Forumsidee, die ihm in Dresden vereitelt wurde, verwirklicht, indem die Museen an beiden Enden der Burg, im rechten Winkel gegen dieselbe und in einem gewissen Abstand davon, ihre Façaden einander zuwenden, und so mit der Burg zusammen einen ungeheuren mit Monumenten und Fontänen zu schmückenden Platz einschliessen. Die Vermittelung zwischen Burg und Museen sollten nach Semper's Plan triumphbogenartige Querpassagen mit Portiken bilden.

Was nun Semper's Antheil an dem neuen Wiener Hofschauspielhaus betrifft, für welches er im Auftrag des Kaisers gleichfalls einen Plan ausgearbeitet hatte, so gab der Kaiser selbst dem Plane Semper's gegenüber demjenigen Hasenauer's den Vorzug. Bloss der viereckige Ansatz an der Vorderseite des Theaters ist ein Motiv, welches Semper von Hasenauer übernahm, mit dem er auch diesen Bau gemeinsam zur Ausführung er-

Digitized by Google

hielt. Und wir glauben, dass dieser viereckige Frontansatz statt des ovalen oder halbkreisförmigen, der bei Semper's Theaterprojekten sonst typisch ist, den Ausdruck, die Charakteristik sowie die malerische Mannigfaltigkeit des Baus nur schädigt.

»Im Uebrigen sind sämmtliche Zeichnungen für das Theater, für dessen Façaden, für die Loggien, das Proscenium, den Saal, die Hoffesträume, die Treppenhäuser Semper's eigene Erfindung und wurden auch für die Ausführung ohne wesentliche Veränderung beibehalten. Selbst auch die Ausführungspläne wurden, da Hasenauer damals vollauf von den Weltausstellungsarbeiten in Anspruch genommen war, unter Semper's ausschliesslicher Leitung hergestellt. Wer da weiss, dass Semper in der ganzen Welt als Meister in der Anlegung von Theatern gilt, und wer die Gesammtheit der von ihm entworfenen Pläne (altes und neues Theater in Dresden, Theater zu Rio Janeiro, Münchener Festbau u. s. w.), überblickt, der wird insbesondere auch in der Anlage des neuen Burgtheaters zu Wien seine Meisterschaft wieder erkennen.«

In demselben Jahre, als Semper in die Wiener Bauthätigkeit einzugreifen begann, am 21. September 1869, brannte das alte Dresdner Theater, die Perle seiner Jugendwerke ab. Den Schlag, den ihm diese Nachricht gab, hatte er jedoch bald verwunden, als in Folge des sächsischen Landtagsbeschlusses im Jahre 1870 an ihn die Aufgabe erging, die Ausführung eines neuen Hoftheaters zu beginnen. Seine Entwürfe langten gegen Ende des Jahres 1870 in Dresden ein, doch konnte er selbst, in Folge der grossartigen Aufträge für Wien, die Ausführung nicht mehr leiten, die er deshalb seinem ältesten Sohne, dem Architecten Manfred Semper überliess. Im Januar 1878 war der Bau beendet. Dieses Theater stellt die vollendetste Entwickelung des von Semper von Anfang seiner Laufbahn an concipirten Typus dar. Blos im Innern des Zuschauerraums sind auf höchsten Befehl einige Abweichungen von seinem Plan und seinen Ideen ausgeführt worden, indem an Stelle des geplanten amphitheatralischen Herabsteigens der Mittelpartie die königliche Loge, auf Säulen gestützt, weit in das Parterre vorgeschoben wurde. Der halbrunde Ausbau des Zuschauerraums ist hier wieder verkürzt, zu einem blossen Bogensegment reducirt worden, das jedoch der Charakteristik sowie der lebendigen Wirkung völlig genügt, und ähnlich wie die Projekte für Rio Janeiro und München durch einen imposanten, zweigeschossigen Portalmittelbau mit der königlichen Exedra wirkungsvoll unterbrochen wird. Die Seitenflügel mit den Unterfahrten und Vestibülen sowie Treppenhäusern treten hier noch mehr nach vorn an die geraden Seitenwände des Zuschauerraums; das Bühnenhaus mit Giebeldach tritt hier ganz besonders majestätisch, in höchst einfacher und ernster Gliederung aus den reicher gehaltenen Unterbauten heraus. Am niedrigsten sind sodann die Seiten und Rückbauten, welche das Bühnenhaus umgeben und Ankleide-, Dienstzimmer u. s. w. enthalten.

Digitized by Google

Aehnlich wie an den Projekten für Rio Janeiro und München sind auch hier die Erdgeschosse mit Rustiquaderwerk, dorischen Pilasterpaaren in Rustica, Nischen und Arkaden gegliedert, während im zweiten Geschoss korinthische Halbsäulenpaare Nischen und Arkaden einschliessen.

Die obere zurücktretende Mauer des Zuschauerraums sowie das Bühnenhaus sind stufenweise einfacher, aber ernst, kräftig und nobel gegliedert. Die niedrigen Seiten und Hinterpartien, die sich an das Bühnenhaus anlehnen, sind sodann im Gegensatz zu dem öffentlichen Charakter der vorderen Massen palastartig gehalten. Der schon erwähnten Praxis Semper's gemäss, hatte er die Detailausbildung in seinen Entwürfen nur angedeutet, damit sich dieselbe mit dem Fortschreiten der Ausführung entwickele, und hier war es, wo M. Semper grosse Aufgaben glücklich löste. Noch wesentlicheren Antheil nahm Manfred Semper an den Entwürfen für das neue Darmstädter Theater, welche er in den Jahren 1872 und 1873, nach Skizen seines Vaters ausarbeitete. Doch siegte auch hier das Sparsamkeitsprincip; das Project Semper's wurde nicht ausgeführt, sondern man behalf sich mit einem Accomodationsbau, der von Darmstädter Architecten auf den Ruinen des alten, abgebrannten Theaters errichtet wurde.

Die Freude über die glückliche Vollendung des Dresdner Theaterbaus und die zahlreichen Ehrenbezeugungen, die dieser ihm eintrug, waren der letzte Lichtstrahl in Semper's künstlerischer und irdischer Laufbahn, während ihm dagegen seine Wirksamkeit in Wien durch Konflikte mit seinem ehrgeizigen Collegen dermassen verleidet wurde, dass er, nachdem die Ausführung seiner Pläne gesichert war, sich ganz zurückzog, um so mehr, als seine Gesundheit, die sein ganzes Leben hindurch sich als stählern bewiesen, plötzlich zu wanken anfing, wozu die tiefe Verstimmung, die ihn ergriffen hatte, sichtlich beitrug.

Nach einem schweren asthmatischen Anfall im Frühling 1877 begab er sich im Sommer zur Erholung nach Reichenhall, wo er mit Gregorovius bekannt wurde, dessen Schriften die Lieblingslektüre seiner letzten Jahre bildeten. Daneben interessirten ihn im hohen Grade Schliemann's Forschungen, besonders in Mykene, durch welche er seine Anschauungen von der ältesten griechischen Kunst in vielen Punkten so glänzend bestätigt fand. — Auch kulturgeschichtliche und anthropologische Werke wie die von Hellwald und Lubbock, in welch' letzterem er allerdings am Mangel an Kritik sich vielfach stiess, erweckten noch in seinen letzten Lebensjahren sein Interesse, indem sie mit seinen früheren Studien und Reflexionen über die Uranfänge der Kunst sich vielfach berührten.

Den Winter 1877—1878 brachte er in Venedig in relativem Wohlsein zu; dort traf er noch mit seinem alten Freund Nerly zusammen und unterhielt sich auch gerne noch mit jüngeren deutschen Künstlern, die ihm ihre Verehrung bezeugten, und über die Frische seines Gedächtnisses öfter Gelegenheit hatten, ihr Staunen auszudrücken. Den Frühling 1878 verbrachte er am Comersee, wo er oft noch Abends spät auf dem Balkon

Digitized by Google

des Hôtels d'Angleterre sitzend und sein Pfeifchen rauchend sich am herrlichen Schlag der Nachtigallen, und an der majestätischen Ruhe des mondbeschienenen Gebirgsees weidete, vergangener Tage gedenkend, wo er fröhliche Stunden mit seiner verstorbenen Tochter daselbst verbracht hatte. Hier sah der Schreiber dieser Zeilen auch seinen verehrten Vater zum letzten Mal, beim Abschiede nicht ahnend, dass es der letzte sein werde.

Den Sommer darauf verbrachte er in Brunecken und Botzen, wiederholt von dem genialen Portraitmaler Lenbach besucht, der wie wenige ihn zu zerstreuen und zu erheitern wusste, und ihn einige Male sehr gelungen porträtirte.

Auf Lenbach's Rath begab er sich im Herbst nach Rom, statt wie er anfänglich gedachte, nach Genua. Eine Zeit lang befand er sich auch hier leidlich wohl und frischte in manchem Ausflug zu Wagen durch die Campagna, alte, glückliche Jugenderinnerungen wieder auf.

Im Frühling aber kehrten seine asthmatischen Anfälle, die er so sehr fürchtete, wieder zurück. Sein jüngster Sohn, der Bildhauer Emanuel, verbrachte einige Wochen bei ihm, bis er sich sichtlich wieder erholte. Im Mai jedoch trat eine allgemeine Entkräftung ein, und kaum konnte sein ältester Sohn Manfred noch rechtzeitig in Rom eintreffen, um ihm die Hand zu drücken und die Augen zu schliessen. Er starb am 15. Mai 1879. Schreiber dieser Zeilen konnte nur noch an seinem Grabe trauern.

Mit Semper starb seit Schinkel der genialste Architect dieses Jahrhunderts und sein umwälzender Einfluss in allen Gebieten des künstlerischen Wissens und Schaffens wird erst in der Folge ganz erkannt und gewürdigt werden. — Ich glaube, auch ein Sohn darf dies aussprechen, da gegenüber einem solchen Manne die Rücksichten verwandtschaftlicher Bescheidenheit wegfallen, indem er in seiner geistigen Grösse seinen nächsten Verwandten nicht minder fern und objektiv gegenüber steht, als Fremden.

Wenn diese biographische Skizze lückenhafter ausgefallen ist, als sie von einem Sohn vielleicht erwartet wird, so sei darauf hingewiesen, dass Zeit wie Raum ein tieferes Eingehen nicht gestatteten, sowie dass eine eingehende Biographie zwar vorbereitet wird, das Material hiezu jedoch sich vorwiegend in den Händen des ältesten Sohnes Manfred befindet und ein erschöpfender Austausch hierüber bei der Kürze der Zeit, die dieser vorliegenden Arbeit zugemessen, nicht möglich war. Zugleich sei zu wissen gegeben, dass auch der wissenschaftliche Nachlass des Verstorbenen, der sich vorwiegend in des Unterzeichneten Händen befindet, für die Publication vorbereitet wird. — Wir schliessen mit einem Spruch des Seneca, der die Grundgesinnung ausspricht, welche den Verstorbenen in Wissenschaft, Kunst und Leben leitete:

Haec sit nostri propositi summa: quod sentimus loquamur, quod loquimur sentiamus.

Digitized by Google

BERLIN.
Druck von J. Dræger's Buchdruckerei (C Feicht)
Adler-Strasse 5

Digitized by Google

Digitized by Google

Biographischer Verlag von S. Calvary & Co. in Berlin.

W. Unter den Linden 17.

Ahrens, H. L., Urkunden zur Geschichte des Lyceums zu Hannover von 1267—1533. — Geschichte des Lyceums zu Hannover von 1267—1533. 2 Thle. 2 M. 50 Pf.

Döring, A., Johann Lambach und das Gymnasium zu Dortmund von 1543—1582. Ein Beitrag zur Geschichte des Humanismus und eines Schulwesens der Reformation. 5 M.

Frommel, W., C. B. Stark. Ein Ueberblick seines Lebens und Wirkens. 1 M.

Hagen, H., Zur Geschichte der Philologie und zur römischen Literatur. Vier Abhandlungen. 8 M.

Herawitz, A., Michael Hummelberger. Eine biographische Skizze. 1 M. 50 Pf.

Jahrbuch, Biographisches, für Alterthumskunde, herausgegeben von C. Bursian. 1. und 2. Jahrgang 1878—1879. à 3 M.

Kammer, E., Karl Lehrs. Ein Rückblick auf seine wissenschaftlichen Leistungen. 1 M.

Kaffert, H., Geschichte des evangelischen Gymnasiums zu Liegnitz. 3 M.

Kraft, C., und W. Crecelius, Beiträge zur Geschichte des Humanismus am Niederrhein und Westfalen. 2 Thle. 6 M.

Lechner, M., Aufsätze zur Erinnerung an K. F. Hermann, Schneidewin, Döderlein und Nägelsbach. 1 M.

Lothholz, G., Blätter der Erinnerung an Schulrath Dr. G. Heiland, Rect. Prof. Dr. Anton und Rector Dr. Müller. 1 M. 20 Pf.

Müller, Lucian, Friedrich Ritschl. Eine wissenschaftliche Biographie. Zweite Ausgabe. Mit dem Supplement: Gedanken über das Studium der classischen Philologie. 3 M.

Reishaus, H., Hermann Lehmann. Ein Ueberblick seines Lebens und Wirkens. 1 M.

Susemihl, F., G. F. Schömann. Ein Ueberblick seines Lebens und Wirkens. 1 M.

Semper, Hans, Gottfried Semper. Ein Bild seines Lebens und Wirkens. 1 M. 50 Pf.

Druck von J. Drager's Buchdruckerei (C. Feicht) in Berlin.

Digitized by Google

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
[redacted]
0066388392

SEP 28 1959

Digitized by Google